

Schiller als Dramaturg.

Beiträge zur deutschen Litteraturgeschichte
des achtzehnten Jahrhunderts

von

Albert Köster.



Berlin.

Verlag von Wilhelm Herz.
(Bessersche Buchhandlung.)

1891.

P.T. 2494 .K6 1891

an Herrn Max Ewan

von

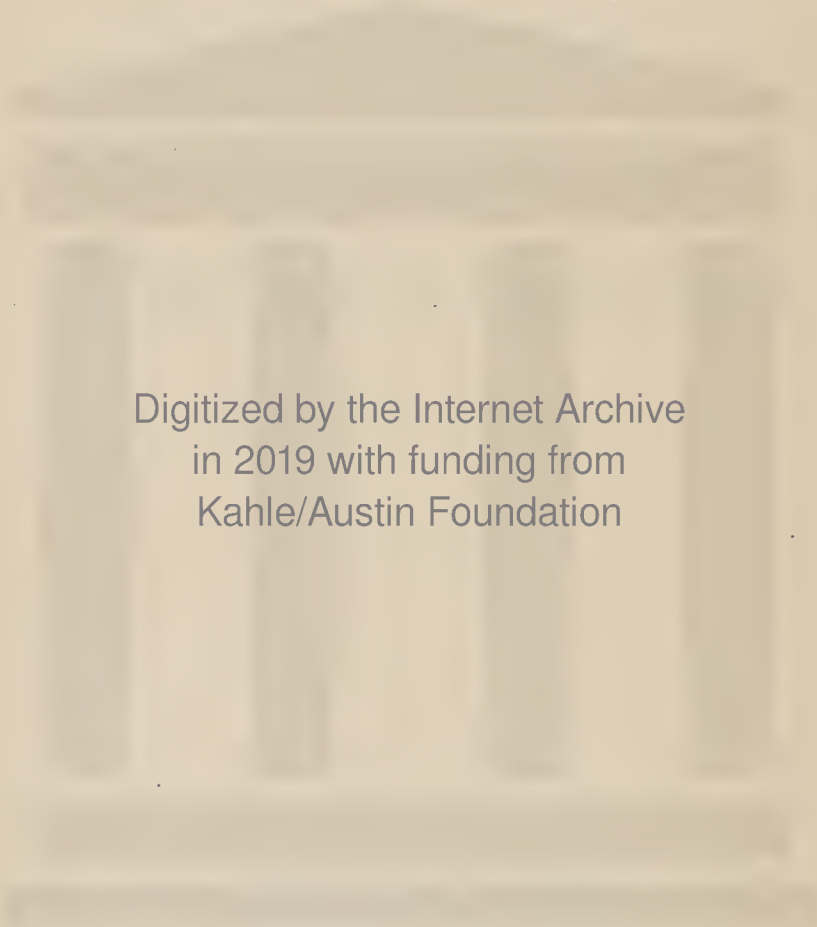
C. Schmitt

Herrn Professor Dr. Erich Schmidt

in Dankbarkeit und Verehrung

gewidmet.

Thomas J. Bata Library
TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Vorrede.

Der Titel, unter welchem die nachfolgenden Aufsätze zusammengefaßt sind, empfahl sich durch seine Kürze. Von der Mannheimer Zeit, als Schiller wirklich angestellter Dramaturg oder Theaterdichter war, ist wenig zu sagen, weil die „Dramaturgie“, die ein Denkmal seiner Thätigkeit sein sollte, nicht zu Stande kam. Abgerissen liegt dieses eine Jahr enger Verbindung mit dem Theater da, und keine Brücke führt hinüber zu jener zweiten, glänzenderen Epoche, da Schiller im Verein mit Goethe der Weimarer Bühne seine ganze Kraft widmete. Von dieser Zeit soll auf den folgenden Blättern die Rede sein.

In ihr erscheint neben den originalen Dramen eine stattliche Anzahl von Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen fremder Stücke. Nicht nach einem streng festgehaltenen, beengenden Plane verfahren die beiden Freunde, sondern wie Lust oder Bedürfnis es gebietet, schenken sie der heimischen Bühne in hundert Reihenfolge neu gewonnenen Besitz. Bald gilt es eine alte Ehrenschild abzutragen, bald handelt es sich um ein interessantes Experiment; dann wieder wirken rein äußere Veranlassungen bestimmend ein, ein Wunsch des Herzogs oder der Geburtstag der Herzogin.

Sehr verschiedenartig an Form und Inhalt sind diese Bühnenbearbeitungen: Tragödie, dramatisches Gedicht, Märchen und Lustspiel sind vertreten. Und Schiller besonders greift kühn in die Litteratur fremder Völker hinüber. Dieser Beschaffenheit des Materials mußte die Darstellung

Rechnung tragen; und so gliedert sie sich von selbst in eine Reihe von Aufsätzen, deren jeder einer besonderen Nation gewidmet ist. Was zur Erklärung und Beurteilung der Absichten, der Methode und der Erfolge des Dichters beitragen konnte, ist in weitestem Umfange herangezogen worden. Besonders mußte die Untersuchung mehrfach auf verwandte Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen Rücksicht nehmen, um auf diese Weise den Einfluß der Tradition von Schillers selbständiger Arbeit zu sondern.

Die Resultate sind in dem ersten, darstellenden Teile vorgetragen, der zweite Teil gibt in seinen Anmerkungen und Excursen über die Gewinnung der Resultate Rechenschaft und nennt die benutzten Hilfsmittel. Der Schillersche Text wird nach der historisch = kritischen Ausgabe — trotz ihrer oft unbegreiflichen Verszählung — citirt; nur für den „Egmont“ ist die übersichtlichere Ausgabe Vorbergers in Spemanns National-Litteratur Bd. 124 herangezogen worden. Durchgängig wurde die Orthographie der citirten Schriften beibehalten.

Der Verfasser erfüllt endlich die willkommene Pflicht, den Herren Prof. Erich Schmidt in Berlin, Prof. Bernhard Suphan und Oberbibliothekar Reinhold Köhler in Weimar und Hofrat Pollini in Hamburg für Rat und Hülfe seinen Dank auszusprechen und rühmend der Unterstützung zu gedenken, die ihm von den Bibliotheken zu Berlin, Göttingen, Hamburg, Leipzig, München, Weimar und Wien zuteil geworden ist.

Reilingen, im ehemaligen Wohnhause
Friedr. Ludw. Schröders,
den 9. Juli 1890.

H. H.

Inhalt.

| | |
|---|-----|
| Einleitung: Reform des Weimarer Theaters | 1 |
| Macbeth | 17 |
| I Analyse des Dramas und englische Bearbeitungen | 19 |
| II Shakespeare-Übersetzungen von Wieland und Eschenburg | 45 |
| III Macbeth-Bearbeitungen vor Schiller | 56 |
| IV Schillers Macbeth-Bearbeitung | 74 |
| Nathan der Weise | 127 |
| Turandot | 145 |
| I Motive des Märchens | 147 |
| II Das Märchen von Turandot | 149 |
| III Gozzis Ziaba „Turandot“ | 155 |
| IV Werthes' Übersetzung von Gozzis Dramen | 163 |
| V Turandot-Bearbeitungen vor Schiller | 168 |
| VI Schillers Turandot-Bearbeitung | 174 |
| VII Aufführungen und Kritiken | 210 |
| VIII Gozzis Einfluß auf die deutsche Litteratur | 214 |
| Phädra | 235 |
| I Charakter der haute tragédie | 237 |
| II Gotters „Merope“; Goethes „Mahomet“ und „Tanfred“ | 242 |
| III Schillers „Phädra“ | 263 |
| Schluß: Bedeutung der Bühnenbearbeitungen | 282 |
| Anmerkungen | 289 |
| Register | 337 |

Einleitung.

Als im Jahre 1791 Goethe die Leitung des Weimariſchen Hoftheaters übernommen hatte, ging von Anfang an ſein Streben dahin, nicht ſo ſehr einzelne Künſtler zu erziehen und dem Publikum große Einzelleiſtungen vorzuführen, als vielmehr ein tüchtig geſchultes, zuverlässiges Zuſammenspiel zu erreichen. Mit kleinen Aufgaben fing er an. Auf der deutſchen Bühne herrſchte damals das Converſationsſtück, und ein natürlicher Ton der Unterhaltung war durch Ekhof begründet und vor Allem durch Schröder und Iffland verbreitet worden. Er wurde auch in Weimar gepflegt; und da die Natürlichkeit, eine miſverſtandene Natürlichkeit, erſtes Geſetz war, ſo galt die Regel, daß man jeden Schauspieler excluſiv und immer wieder die Rollen ſpielen ließ, die ſeiner Individualität und natürlichen Anlage entſprachen. Jeder Künſtler erhielt damit ſeinen engen Kreis von Rollen und brauchte oft nichts andres als ſich ſelbſt mit möglichſter Freiheit und Natürlichkeit zu ſpielen. Das änderte ſich auch nicht, als im Juni 1794 die Annäherung zwiſchen Goethe und Schiller erfolgte und dieſer letztere mit ſeiner früher in Mannheim erworbenen Erfahrung und ſeinen durch philoſophiſche Spekulation errungenen Grundſätzen dem Freunde zur Seite treten konnte.

Erſt gegen Ende des Jahres 1795 empfand Goethe drückend die Einſörmigkeit des Spielplanes und den Mangel an friſcher Anregung und Belebung. „Alles will ſchreiben und ſchreibt und wir leiden auf dem Theater die bitterſte Noth“,

so klagt er am 26. December gegen Schiller. Und schon am 4. November hatte er sich an Iffland in Mannheim gewandt und diesen zum Gastspiel eingeladen; „in mehr als einer Rücksicht war mir Ihre Ankunft lange wünschenswerth.“ Am Charfreitage, den 25. März 1796, traf der große Künstler in Weimar ein und wurde dort nicht nur von Goethe, sondern auch von Schiller begrüßt. Denn dieser, obwol er den ganzen Winter seiner Krankheit wegen das Haus hatte hüten müssen, wollte es sich nicht nehmen lassen, zu diesem seltenen Ereignis von Jena herüber zu kommen und Goethes Gast zu sein. War doch auch für ihn in diesen Ostertagen ein neuer Frühling angebrochen. Sein Wallenstein=Drama, welches noch nicht als „poetische Idee“, sondern erst als „musikalische Gemüthsstimmung“ in ihm schlummerte, rang nach Gestaltung. Da wollte er denn, weil er dem Theater lange Jahre entfremdet war, durch die lebendige Anschauung sein Werk fördern. Er sah Iffland in allen Rollen; Goethe hatte ihm sogar, damit er im Theater ungestört sei, eine eigene Loge herrichten lassen. Der Verkehr in Goethes Hause wirkte heilsam auf ihn ein, er konnte nach dem langen schmerzlichen Winter an Körner schreiben: „Ich bin bei heiterm Humor.“ Und in dieser Stimmung fand er nach jahrelanger Pause wieder die erste praktische Annäherung an die Bühne.

Iffland hatte sich nämlich entschlossen, Goethes „Egmont“ zu spielen, und Schiller sich bereit erklärt, das Stück für die Bühne zu bearbeiten. Denn das war nötig. Vor acht Jahren, als das Trauerspiel eben im Druck erschienen war, hatte Schiller es recensirt und unter die Stücke gezählt, die nicht im strengen Sinne einheitlich zu nennen sind, sondern eine bunte Reihe getrennter Handlungen um einen Helden als Mittelpunkt gruppiren. Dabei hatte er allen diesen einzelnen Handlungen und Gemälden hohe Bewunderung gezollt; er hatte besonders auf die Volksscenen hingewiesen und die rührende Unterredung zwischen Egmont und Ferdinand. Auch die Charaktere schienen

ihm bewundernswert, Klärchen und Brackenburgh, die Regentin und Alba. Nur mit der Figur des Helden selbst konnte er sich nicht einverstanden erklären, die Sorglosigkeit ohne jeden Grund schien ihm kein tragisches Motiv; und der opernhafte Schluß des Stückes galt ihm als arger Misgriff.

Jetzt sollte er in Weimar eben dieses Stück für die Bühne bearbeiten; und er verfuhr nach Goethes eigenem Urtheil grausam, aber consequent¹⁾. Zunächst galt es, die Handlung straffer zusammenzufassen, denn das gedruckte Stück zerfiel in lose an einander gereichte Scenen. Goethe hatte mit Maßhaltung eine Shakespearesche Technik angewandt und dem Hörer das vielbewegte Treiben dadurch klar gemacht, daß er ihn abwechselnd in die Niederung unter die Menge, und dann wieder auf die Höhe führte, um das Getriebe zu überblicken. Heimlich fügten sich dazwischen die Klärchen=Scenen ein, bis auch ihren stillen Frieden der große Tumult verschlang.

Schiller strich, um das Stück zu vereinfachen, beide Auftritte der Regentin. So kam also die Regierung nur im Wiederhall unter dem Volke zu Worte, und um so einsamer steht die Alba=Scene da. Ja, nicht nur das Auftreten, schon die bloße Erwähnung der Margarethe von Parma wurde sehr beschränkt, oder, wo sie unumgänglich nötig war, doch verkürzt. Dabei fiel aber leider auch Egmonts und Klärchens Unterhaltung über die Regentin mit der rührend schönen Stelle, wo der Graf unbedacht das Wort „jungfräuliche Scham“ ausspricht und das Mädchen, sein Auge senkend, sich an den Geliebten lehnt. Um solche Einbuße zu verhüten, haben daher im Jahre 1812 für eine erneute Darstellung Wolff und Riemer die Scenen der Regentin wieder eingefügt²⁾.

Kann man über diese Gewaltmaßregel Schillers geteilter Meinung sein, so waren andre Zusammenziehungen und Umstellungen durchaus notwendig, um den häufigen Scenenwechsel zu beschränken. Schiller ließ daher das Klärchen erst in der Mitte des Dramas auftreten und zog die ihr gehörigen

Scenen des ersten und dritten Actes in Eins zusammen. Ihre Scene mit den Bürgern legte er an das Ende des vierten Aufzuges, so daß nur das Schicksal der Liebenden sich im fünften Acte zu erfüllen hatte. Und diesen letzteren selbst vereinfachte er, indem er die zwei Kerkerseenen zu einer einzigen verschmolz.

An den Charakteren durfte er nicht viel rütteln, ohne den Bau des ganzen Stückes zu erschüttern; nur die drei Personen der Liebestragödie, Egmont, Klärchen und Brackenbourg, erlitten leise Veränderungen. Ein einziges vertauschtes Wort in der Unterredung Egmonts mit Richard ist bezeichnend. Goethe läßt den Grafen auf die Ermahnung, weniger sorglos zu sein, ausrufen: „Ich soll leben, wie ich nicht leben mag“ (269, 42); Schiller ändert: „Ich soll leben, wie ich nicht leben kann“ und setzt also eine durch Anlage bedingte Naturnotwendigkeit ein, wo Goethe nur von Laune spricht. Und wenn es Schiller einst in seiner Recension getadelt hatte, „daß wir Egmonts Verdienste nur von Hörensagen wissen“, so suchte er hier bescheiden nachzuhelfen und ihn wenigstens etwas imponirender erscheinen zu lassen. Darnum fügt er an das Ende seines ersten Aufzuges, nachdem Egmont den Streit der Bürger geschlichtet hat, noch ein Verhör mit Vanssen ein (265, 29) und legt dem Grafen als effektvollen Actschluß eine kräftige Strafrede in den Mund (266, 18). Die Absicht ist gewiß zu loben, nur fällt die Rede ganz aus dem Goetheschen Ton, und Egmont erscheint nicht als der leutselige Liebling des Volkes, sondern spricht fast die nämlichen Worte, die Schiller später seinem Gefßler beilegte. Sehr beifallswürdig ist dagegen das Bemühen, den Grafen im Kerker tapferer und gefaßter erscheinen zu lassen; die allzu weichen, lyrischen Stellen sind getilgt und hie und da ein männlicherer Ton angestimmt³⁾. Auch Ferdinands Klagen erscheinen gemäßiget.

Klärchens Rolle ist leider um ihre beiden Vieder verkürzt; „kein lustiges Lied hört man mehr“, klagt sie bei Schiller. Dagegen hat der Bearbeiter Sorge getragen, mehr als selbst

Goethe, daß das einfache Bürgerkind nicht aus dem schlichten Ton der Rede fällt; die allzu pathetischen Stellen der letzten Scenen sind deshalb gestrichen⁴). Ein wenig anders als Goethe faßte Schiller auch Klärchens Verhältnis zu Brackenbourg auf. Er konnte sich vielleicht nicht so in die Seele des Bürgermädchens hineinversetzen, um zu begreifen, daß dieses, so lange es nichts Größeres kannte, mit einer sicheren Versorgung bei einem achtbaren Manne still zufrieden war, daß es diesem Manne leidenschaftslos mit geschwisterlicher Zuneigung anhing und, auch als der ritterliche Geliebte erscheint, ihn noch nicht verabschieden kann. Für Schiller war vielmehr auch auf Klärchens Seite ursprünglich innige Liebe für Brackenbourg vorhanden, die erst seit Egmonts Dazwischentreten erloschen ist. Darum ist auch ihr Benehmen gegen den Bürgerssohn anders als bei Goethe. Nicht Klärchen mehr zieht den treuen Bewerber, trotzdem er ihr gleichgültig geworden ist, guten Herzens noch immer zu kleinen Diensten heran, sondern Brackenbourg selbst bietet sich dazu an, und sie weist ihn ab (284, 33). Nicht die Stimme in der eigenen Brust, sondern Klärchen ruft Brackenbourg begeistert zu, ein Mann zu sein in der Not des Vaterlandes (285, 1; 15; 22). Das Mädchen ist bei Schiller bewußt anspruchsvoller; ihr schwebt Egmonts ritterliche Erscheinung vor der Seele, darum genügt ihr die schwermütige Bescheidenheit des Jünglings, der seinen Schmerz auf der Flöte anklagt, nicht mehr⁵).

In vielen Aenderungen zeigt sich der geborene Dramatiker, der Mann mit dem scharfen Blick für das Wirksame. So meisterhaft die Goetheschen Volksscenen nach der Seite der Charakteristik der einzelnen Personen hin sind, Schiller weiß durch kleine Zuthaten ihre Gesamtwirkung noch zu erhöhen. Er weiß, daß eine tumultuarische Scene der allmählichen Steigerung bedarf. Nicht zu früh läßt er daher in dem Volksauflauf, den er an das Ende des ersten Aktes rückte, die ganze Menge schreien; sondern erst schellen die Wortführer, darauf

bilden sich die Parteien, und dann erst tobt die große Masse. Als dann Egmont in den Streit eingreift, sorgt Schiller wieder dafür, daß kein plötzlicher Stillstand entsteht, sondern daß die Menge in Bewegung bleibt: Vansen läuft fort, Soldaten hinter ihm drein; und kaum ist die Unterredung auf der Bühne zu Ende, da bringen sie den Vansen gefangen, und der Pöbel drängt sich um ihn. So ist wenigstens in dieser einen Scene die Volksmenge mehr als Masse gefaßt, während sie sich im Original nur als begleitender Chor zu den Unterhaltungen einzelner trefflich gezeichneter Philister darstellt. Ueberhaupt ist ja Goethe der Schilderung des eigentlichen Aufruhrs sehr sorgfältig aus dem Wege gegangen, und es blieb Beethoven vorbehalten, hier mit genialer Freiheit das Werk des Dichters zu ergänzen.

Ergänzend griff auch Schiller ein, indem er die Wirkung des gesprochenen Wortes durch manche Bühnenanweisungen zu erhöhen suchte; und unter diesen letzteren befindet sich eine, die man bisweilen gröblichst missverstanden hat. Schon durch Goethes Text (316, 20) war es vorgeschrieben, daß bei der Verlesung des Todesurteils der Henker im Kerker erschien; Schiller fügte deshalb ausdrücklich hinzu: „Ein Vermummter im Hintergrunde.“ Und nur gestützt auf das, was der alte Genast aus getrüübter Erinnerung erzählt⁶⁾, hat man Schiller die unglaubliche Geschmacklosigkeit zugetraut, daß er mit diesem Vermummten im roten Mantel den Herzog Alba gemeint habe.

Wichtiger aber als diese kleinen Zuthaten, die ja eigentlich in Goethes Dichtung schon enthalten waren und nur von Schiller stärker betont wurden, ist um ihres Principes willen eine ganze Gruppe von Aenderungen. In seinem Aufsatz „Ueber die tragische Kunst“ hatte Schiller die Tragödie in erster Linie definiert als Nachahmung einer Handlung, und hinzugefügt, daß die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geschehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungskraft oder vor die Sinne gestellt werden müßten. Denn das blos

Erzählte, das Entfernte, das Vergangene ſchwäche den Eindruck und den teilnehmenden Affekt. Das hatte Deutschlands größter Tragiker offenbar von Englands größtem Dramatiker gelernt, denn bei dieſem iſt ein wichtiger Theil der erreichten Wirkungen, daneben aber auch oft der lockere Bau ſeiner Stücke aus eben dieſem Princip herzuleiten. Wie aber hat Schiller dieſe aufgeſtellte Theorie auffälliger in die Praxis übertragen als in ſeiner Egmont-Bearbeitung; in ſeinen eigenen ſpäteren Schöpfungen hat er den Grundſatz niemals ſtreng befolgt, wie er denn überhaupt nicht der Anſicht war, daß ſeine philoſophiſch-äſthetiſchen Unterſuchungen der Bühnenpraxis direkt zugute kommen und zum Recept-erniedrigt werden ſollten. Damals aber ſtand er als Redakteur der Horen noch ganz im Dienſt der Kunſttheorie, und ihre Einwirkung auf die vorliegende Bühnenbearbeitung tritt deutlich hervor.

Was Goethe erzählt, das ſtellt Schiller vor die Augen des Zuſchauers. Von der Leibwache Albas und ihrem Spionendienſt in den Straßen Brügels iſt oft die Rede; Schiller bringt ſie auf die Bühne und ſchließt in der Mitte des dritten Aufzuges die Unterredung der Bürger über die böſe Zeit mit einem ſtummen geheimnißvollen Auftreten der Patrouille (283, 18). — Klärchen ſagt kurz vor ihrem Tode von dem Giftfläſchchen (312, 16): „Kennſt du dieſes Fläſchchen, Brackenburg? Ich nahm dir's ſcherzend, als du mit übereiltem Tod oft ungeduldig drohteſt.“ Schiller ändert das „oft“ in „einſt“ und benützt die Situation im dritten Aufzuge (286, 1). Freilich, „ſcherzend“ entreißt ſie's ihm nicht, ſondern ernſt, „mit einem bedeutungsvollen Schweigen.“ — Im Kerker entgegnet Egmont auf Ferdinands Frage „Hatteſt du denn keine Freunde?“ kurz: „Ich war gewarnt.“ Wir müſſen es dem Egmont glauben, und eine Warnung von Seiten Draniens iſt auch vor unſern Ohren an ihn ergangen. Aber das genügte Schiller nicht. Er ließ darum mitten in die beſonnene Unterredung Draniens und Egmonts hinein den Geheimſchreiber des letzteren „dringend

und erschrocken“ ins Zimmer stürzen mit der Nachricht, Alba stehe an den Grenzen von Brabant. Damit erhielt zugleich das Publikum einen stärkeren Eindruck von der Wichtigkeit dieses Ereignisses. Ja, mit dieser einen Warnung ist es nicht genug, noch eine zweite ist sorgfältig vorbereitet. Egmont hat (271, 22) seinen Schreiber entlassen mit den Worten: „Bei meiner Klara (so nennt Schiller das Mädchen mehrfach) findest du mich, wenn etwas vorfällt.“ Und richtig, nach der herrlichen Liebesscene, nach Klärchens letzten Worten: „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese!“ tritt wieder der Unglücksbote auf, diesmal mit der Ladung Albas und der Mahnung zur Flucht. So störte Schiller, um jeden dramatischen Effect zu sichern, die schönste poetische Wirkung des Stückes.

Motivirend, ergänzend und erklärend griff er überall ein; dem Publikum durfte nicht das Kleinste unklar bleiben. Schon der Theaterzettel war durch erläuternde Zusätze und Titulaturen bereichert; vor der Scene Klärchens und der Bürger hält Brackenburg einen Monolog, nur um den Zuhörer über die Lage der Dinge aufzuhellen. Und ebenso legte Schiller am Ende der Kerkerscene dem Egmont eine längere Deutung der Vision in den Mund. Er hatte diesen Opernschluß überhaupt nur um des Publikums willen beibehalten⁷⁾. Goethe sagt darüber in dem Aufsatz „Ueber das deutsche Theater“: „Wegen der Erscheinung Klärchens sind die Meinungen getheilt; Schiller war dagegen, der Autor dafür; nach dem Wunsche des hiesigen Publikums darf sie nicht fehlen⁸⁾.“

Um stets die lebendigste Bühnenwirkung zu erzielen, unterzog Schiller auch den Dialog einer sorgfältigen Prüfung. An vielen Stellen wurde gekürzt, Entbehrliches getilgt, gesuchte Wendungen gestrichen; besonders war ihm in der Kerkerscene der einfachste Ausdruck der liebste. In anderen Auftritten wurde der Dialog mehr concentrirt, nur das Nächstliegende wurde in den Volksscenen verhandelt, allgemeine Reflexionen

aus dem sehr sachlichen Gespräch Albas und Egmonts beseitigt. Und immer wieder zeigt sich der Praktiker, der das geschriebene Wort nicht nur liest, sondern schon hört, und darum manchen Sätzen durch leichte Aenderung eine natürlichere oder angemessenere Betonung gibt (251, 18; 256, 12 u. f. f.). Auch war er stets nur Dramatiker und tilgte daher alle gar zu gefühlvollen Stellen, verfuhr also schon hier genau so wie später, nach Goethes Bericht, bei der Bearbeitung der Stella. „Er verkürzte den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien. Denn wie in einem Stück zu viel geschehen kann, so kann auch darin zu viel Empfundenes ausgesprochen werden. Und so ließ sich Schiller durch manche angenehme Stelle nicht verführen, sondern strich sie weg“). In demjenigen aber, was der Bearbeiter hier und da an die Stelle des Gestrichenen setzte, oder in dem, was er ganz frei erfand, traf er selten den Goetheschen Ton. Denn Goethes Dialog ist bei aller künstlerischen Zweckmäßigkeit doch frei und natürlich; es ist die Sprache des Lebens, die sich nur in den Momenten des höchsten Pathos gewaltig erhebt. Schiller dagegen redet stets die Sprache des Theaters, die von Vielen gehört sein will und dauernd mit starken Accenten arbeitet. Nur in einer Neußerlichkeit folgte er Goethe. Bekanntlich zeigen die später abgefaßten Partien des „Egmont“ ausgesprochen jambischen Tonsfall. Das ahmte Schiller nach; ja, einige Stellen sind durchweg in Fünffüßlern geschrieben:

Komm zu dir, Liebe! Sieh, dein Egmont lebt,
 Wird leben, was die Tyrannei auch spinnt!
 Des Volkes Liebe — meine gute Sache
 Verbürgen jedes Haar auf meinem Haupte¹⁰⁾.

Alles in Allem, wie man auch von der einstigen Recension Schillers über den „Egmont“ denken mag¹¹⁾, die Bühnenbearbeitung, welche der kranke Dichter in wenigen Tagen herstellte, fordert die höchste Achtung. Sie blieb auch nicht ausschließliches Eigentum des Weimarer Theaters, sondern gelangte

in späteren Jahren noch in mehreren andren Städten zur Darstellung¹²⁾ und hat besonders bei bühnenkundigen Männern Beifall gefunden¹³⁾. In Weimar verschwand das Stück nach Ifflands Gastspiel wieder vom Repertoire, weil man die Titelrolle ohne ihn nicht besetzen konnte. Wie aber der Künstler selbst den Charakter zur Darstellung gebracht hat, wissen wir nicht. Goethe spricht nur ganz allgemein von dem vortrefflichen Iffland, aber nicht von dieser einen Rolle; Genast¹⁴⁾, der oft sehr unzuverlässige Angaben macht, sagt, der Künstler sei weit hinter der Auffassung Goethes, welcher selbst in der Probe das Stück vorlas, zurückgeblieben.

Wie dem auch sei, als Ganzes machte dieses Gastspiel sowol für das Weimarer Hoftheater als auch für beide Dichter Epoche. Ifflands Spiel war nicht Eingebung des Moments, er schuf nicht bei jeder Darstellung seine Rollen neu, sondern hatte ein für allemal jeden Charakter bis auf kleine Einzelheiten und Aeußerlichkeiten ausgearbeitet. Seine Kunst war berechnetes Können. Und wenn er nun auch den natürlichen Conversationston auf der Bühne zur Geltung brachte, so spielte er, der Einzelne, doch mit immer gleicher Natürlichkeit die verschiedenartigsten Rollen und hielt sie alle, eben dank seiner vorherigen Berechnung, scharf auseinander.

Dieser Erfolg, der im Jahre 1798 durch ein zweites Gastspiel Ifflands und nach einigen Jahren in ähnlicher Weise durch Friederike Angelmann erneuert wurde, warf das bisherige Gesetz der Weimarer Bühne, daß jeder Schauspieler nur Rollen, die sich mit seiner Individualität deckten, zu spielen habe, plötzlich über den Haufen. Und seit der Zeit galt der Grundsatz: „der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen¹⁵⁾.“ Seitdem war es Goethes Bestreben, den Spielplan mannigfaltiger zu gestalten; auf seiner Reise im folgenden Jahre gewann er neue Einsicht durch Besuch des Frankfurter und des

Stuttgarter Theaters. Auch Schillers Interesse belebte er; an theoretische Erörterungen über Epos und Drama knüpften sich bei dem Jenaer Freunde Pläne zur Bereicherung der deutschen Bühne, so im Jahre 1797 die Bearbeitung der Shakespearischen Historien, im Jahre 1799 die Herausgabe einer Sammlung der besten deutschen Schauspiele¹⁶⁾.

Und noch eine zweite Folge knüpfte sich an Ifflands Gastspiel. Der Künstler war außer in Conversationsrollen auch in einigen versificirten Dramen aufgetreten und hatte durch seine Behandlung des Verses großen Eindruck auf Goethe gemacht. Seitdem ward in Weimar der Deklamation wieder mehr Beachtung geschenkt. Auch hierüber wurden im nächsten Jahre an anderen Bühnen vergleichende Beobachtungen angestellt¹⁷⁾ und brieflich verhandelt.

Alle diese Erfahrungen kamen ganz besonders dem „Wallenstein“ zugute, den Schiller nach langem Schwanken endlich im November 1797 in Jamben abzufassen beschloß. Ursprünglich hatte er ein Stück etwa im Stile von Goethes „Egmont“ geplant, und sicherlich hat die Bühnenbearbeitung dieses Dramas ihn in dieser Absicht bestärkt. Schreibt er doch selbst an Körner: „Der Egmont ist mir für meinen Wallenstein keine unnützliche Vorbereitung gewesen¹⁸⁾.“ Nicht Einzelheiten sind es nur, die in Betracht kommen, wie die nahe Verwandtschaft zwischen dem Rekrutenliede und dem ersten Liede Klärchens oder kleine Anklänge im Monolog Wallensteins (Wallensteins Tod III, 13) an Egmonts Selbstgespräch im Kerker, auch nicht nur wirkliche Herübernahme, wie das charakteristische „Ich vergesse keinen, mit dem ich einmal Worte hab' gewechselt“; ganze Situationen kehren wieder, wie die immer dringenderen Mahnungen, die an den sorglosen Helden ergehen; und offenbar hat die Scene zwischen Egmont und Ferdinand, die Schiller für eine der schönsten des Goetheschen Stückes erklärte, in mancher Beziehung eingewirkt auf die Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Wallenstein und Max. Sobald aber Schiller sich für

die Abfassung in Jamben entschieden hatte und im Ringen mit der poetischen Form, der sich anfangs der politische Inhalt nicht fügen wollte, sich einen eigenen neuen Stil erobert hatte, da ging er mit Bewußtsein eigene Wege.

Begreiflich ist daher die Spannung, mit welcher beide Freunde der ersten Aufführung des „Wallenstein“ in dem inzwischen neu decorirten Weimarer Theateraal entgegenzogen. Goethe drängt beständig mit ungeduldigen Fragen zur Vollendung; Schiller, in dem Bestreben, nur Reifstes zu bringen, zögert mit dem Abschluß. Erst nach und nach, am 12. Oktober 1798, am 30. Januar und 20. April 1799 kamen die einzelnen Theile des großen Werkes zur Darstellung. Und der Versuch gelang vollkommen, selbst die Recitation der Verse, gegen die sich noch vor Kurzem Mancher gesträubt hatte, machte keine großen Schwierigkeiten; und Goethe verkündete mit Freude, daß an der Weimarer Bühne „die Rhythmophobie, diese Reim- und Takttscheu, an der so viele deutsche Schauspieler krank liegen,“ bald überwunden sein werde¹⁹⁾.

Nun konnte man auf dem Errungenen weiterbauen; gelang so Großes, so durfte man sich auch an größte Aufgaben heranzuwagen. Mit der Aufführung der Wallenstein=Dramen konnte man daher eine dritte Periode des Weimarer Hoftheaters beginnen, wie es Goethe thut, wenn es nicht richtiger wäre, mit ihr die zweite Periode abzuschließen²⁰⁾. Denn die Aufführung der Trilogie ist der vollendetste Ausdruck dessen, was beide Dichter, angeregt durch die Eindrücke von Jfflands Gastspiel, in den Jahren 1796—1799 geplant hatten. Den Anstoß zu einem abermaligen Vorschreiten erhielten sie erst nach den Wallenstein=Aufführungen, im Herbst 1799.

Wilhelm von Humboldt nämlich hatte aus Paris einen vom August des Jahres datirten ausführlichen Bericht über die französische tragische Bühne mit allgemeinen Erörterungen über dortige Theatergewohnheiten nach Weimar gesandt. Diesen Brief, welcher laut Goethes Tagebuch am 13. September in

des Dichters Hände gelangte, redigirte Goethe in den folgenden Wochen für die „Propyläen“, wo er im Jahre 1800 erschien. Und gleichzeitig mit dieser redaktionellen Thätigkeit finden wir Goethe in Jena einerseits mit der Uebersetzung von Voltaires „Mahomet“ beschäftigt, andrerseits in täglich erneuten Beratungen mit Schiller „über das mögliche tragische Theater der Deutschen“, die sich am 6. Januar und 20. Juli 1800 in Weimar fortsetzten. Es ist also gar kein Zweifel darüber, daß gerade Humboldts Brief für beide Dichter eine überaus wichtige Anregung gegeben hat.

Humboldt nahm die Leistungen Talmas, des größten französischen Schauspielers jener Zeit, — den auch Goethe später bei Napoleons Anwesenheit in Erfurt zu sehen Gelegenheit hatte und den er als den Kloben bezeichnete, woran das erste Theater Frankreichs und der Welt im Schweben gehalten wurde, — zum Ausgangspunkt und zeigte, wie dieser gewisse Freiheiten, welche die französische Revolution gezeitigt hatte, mit den Vorzügen der alten Schule geschickt verschmolz. Talma hatte es gewagt, ein im Vergleich mit der früheren Zeit höchst naturalistisches Kostüm anzulegen; er hatte es gewagt, nicht beständig zum Publikum, sondern zu seinen Mitspielern gewendet zu sprechen, ja, den Zuhörern unter Umständen den Rücken zu zeigen. Solcher Willkür gegenüber aber hatte er andrerseits doch Manches von dem sonstigen Gebrauch der französischen Bühne beibehalten und weiter ausgebildet. Viel hatte er von der bildenden Kunst gelernt. Durch eine ununterbrochene Reihe malerisch schöner, harmonischer Stellungen wich er wol oft von der einfachen Natürlichkeit ab; durch den Rhythmus der Bewegungen, der sich eng an das gesprochene Wort anschmiegte, kehrte er zu ihr zurück. Freilich lief dabei auch manche anmutige Bewegung mit unter, die an sich keine Bedeutung hatte, sondern nur die gleitende Melodie des Verses nachahmte. Ueberhaupt war Talmas und seiner Nachfolger Hauptaugenmerk darauf gerichtet, daß stets die Mimik im


Einflang mit der Deklamation blieb. Trotz wohlberechneter Steigerungen herrschte doch schon von vornherein ein erhobener Ton; der französische Künstler spielte nicht so sehr den Charakter durch seine ganze Entwicklung hindurch, als vielmehr stets die Leidenschaft, und nur die Leidenschaft, in ihrer jeweiligen Stärke, von der gewaltigsten Anspannung bis zum schlaffsten Erliegen. Dieser Darstellung entsprach ganz die Behandlung des Verses, mit seinen starken Accenten und dann wieder mit seinem weichen Wohlklang. Musik und schöne Plastik überwogen bei den Franzosen die Empfindung und den Ausdruck, die mehr bei den Deutschen zu ihrem Recht gelangten; die französische Schauspielkunst war mehr Kunst an sich, indem sie alle Vorzüge der verwandten Künste sich zunutze machte. Dabei kam ihr das zugute, daß die Franzosen, wie alle romanischen Völker, gewisse fest geprägte Ausdrucksmittel in Sprache und Gebärden besaßen.

Nun war es durchaus nicht Humboldts Ansicht, daß man in Deutschland alles dies nachahmen sollte; wol aber meinte er, die Deutschen legten auf den eigentlichen Kunstglanz zu wenig Wert, ihr Ohr sei nicht musikalisch, ihr Auge nicht malerisch genug. Drum war ihm das Ideal eines Schauspielers derjenige, welcher die Menschen, die er verkörpert, in ihrer ganzen Persönlichkeit vor's Auge führt, daneben aber gewisse Stellungen und Bewegungen, die in Wirklichkeit nicht immer edel und graziös sind, in der Kunst harmonisch ausgleicht. Denn dafür eben sei er Künstler. Das Publikum aber solle durch diese geringe Abweichung von der Natur sich bewußt werden, daß das, was es sehe, Kunst und nicht einfacher Abklatsch der Wirklichkeit sei.

Am Schluß seines Aufsatzes sprach Humboldt die Zuversicht aus, daß die tragische Bühne der Deutschen auf jene angedeutete Höhe gelangen werde. Nur könne die Besserung nicht allein von den Schauspielern ausgehen; sie nähmen eine eingengte Mittelstellung zwischen den Dichtern und dem Publikum ein. Von diesen zwei Faktoren müsse Hülfe kommen.

Goethe und Schiller wurden von diesen Ausführungen mächtig angeregt; stimmte doch Vieles darin mit ihren eigenen Grundsätzen überein. Und wenn es des äußeren Einflusses überhaupt bedurfte, so war der Humboldtsche Aufsatz dazu angethan, in ihnen den Plan zu befestigen, einen idealen theatralischen Stil im angedeuteten Sinne auf der Weimarer Bühne ins Leben treten zu lassen. Der eine der beiden Faktoren, die zur Verwirklichung nötig waren, eine Zuhörerschaft von erwünschter Empfänglichkeit, war vorhanden. Goethe sprach sich wiederholt rühmend über den besseren Teil des Weimarer und des dazu gehörigen Jenaer Publikums aus; ja, er faßte es gelegentlich, wenn er etwas erreichen wollte, bei seiner Ehre und machte ihm Complimente wegen seiner Vortrefflichkeit, damit es ihm desto williger folge²¹). Uebelmollende Schreier, wie Kozebue, haben ihn natürlich deswegen geschmäht²²); einsichtsvolle Männer mußten ihm beipflichten²³).

Die Hauptarbeit aber blieb den beiden Dichtern selbst vorbehalten, denn es fehlte zur Ausführung ihres Planes so gut wie Alles. Zwar gab es Dramen genug in der heimischen Litteratur und in denen des Auslandes, auch brauchte man vor keiner technischen Schwierigkeit zurückzuschrecken. Aber jedes große Werk, welches aufgeführt werden sollte, mußte erst für die Bühne eingerichtet werden. Und so entsteht in den nächsten Jahren neben eigenen Neuschöpfungen eine ansehnliche Reihe von Bühnenbearbeitungen, deren überwiegender Teil Schiller zum Verfasser hat. Er selber aber siedelte, um Goethe und der Bühne, der seine ganze Thätigkeit galt, näher zu sein, am 3. Dezember 1799 nach Weimar über.



Macbeth.

I.

Die Bühnenbearbeitung oder die Übersetzung eines Dramas ist zugleich der eingehendste und gedrängteste Commentar, welcher zu demselben geschrieben werden kann. Während nämlich eine Erläuterung im gewöhnlichen Sinne nur das, was dem Verständnis Schwierigkeiten bereiten dürfte, aufzuhellen sucht, dagegen in Betreff vieler Kleinigkeiten stillschweigend eine Übereinstimmung zwischen dem Erklärer und seinem Hörer annimmt, kann der Bearbeiter oder der Übersetzer eines Bühnenwerkes nichts als selbstverständlich voraussetzen. Zu dem Größten wie zu dem Kleinsten muß er Stellung nehmen, das Kunstwerk im Ganzen wie in allen seinen Theilen muß er erfassen, über die Fragen des Inhalts sich ebenso genaue Rechenschaft geben, wie über die der Form. Ist nun der nachdichtende Künstler gar Übersetzer und Bearbeiter in Einer Person und ist er in beiden Eigenschaften so selbständig wie gewissenhaft, dann muß eine Vergleichung seiner Arbeit mit dem Original die tiefsten Einblicke in das Wesen dieses letzteren und in die Werkstatt des Bearbeiters gewähren. Dann sind seine Änderungen am Original so bedeutsam, wie die Beispiele treuen Anschlusses an den Urtext, und die Zusätze erhalten den gleichen Wert für das Verständnis, wie die Auslassungen. Aber selbst der zielbewußteste Dramaturg vermag nicht immer seine ganze Selbständigkeit zu bewahren; es gibt eine Macht, die ihn stark beeinflussen kann, das ist die Tradition. Und ein Beispiel ihrer Einwirkung soll auf den folgenden Blättern gezeigt werden.

Schiller nämlich folgte in seiner Macbeth-Bearbeitung, welche ihm Lob und Tadel in so mannigfacher Form eingetragen hat, nicht völlig einer freien Auffassung, sondern er war zu seinem Schaden von einer entstellenden Überlieferung beeinflusst. Um aber klar zu stellen, daß jene zur Gewohnheit gewordene Auffassung, obwohl sie der ganzen Zeit zu eigen gehörte, wirklich falsch war, ist es nötig, das englische Original zuvor einer unbefangenen Betrachtung zu unterziehen. Und diesem Zwecke soll das einleitende Kapitel dienen, welches scheinbar aus dem Rahmen dieser Untersuchungen heraustritt.

So mächtig, so hinreißend Shakespeare in allen seinen großen Tragödien ist, am gewaltigsten wirkt er doch in den drei Dramen, welche unter nordischem Himmel spielen. Hamlet, Lear, Macbeth, diese drei nordischen Stoffe waren seiner Natur am verwandtesten. Schon die landschaftliche Umgebung, in welcher die Handlung vor sich geht, war dem Dichter ganz anders vertraut, als die südlichen Länder, in denen so viele seiner Dramen spielen. Hat man doch aus der seltsam getreuen Wiedergabe der Stimmung, welche durch das feuchte Haideland erregt wird, auf einen Aufenthalt des Dichters im schottischen Hochgebirge schließen wollen. Gewiß ist, daß er die Wirkung dieser landschaftlichen Scenerie auf das Menschengemüt kannte und darum hier so überzeugend den Zusammenhang des menschlichen Charakters mit der umgebenden Natur anzuzeigen konnte. Vom finstern Groll und Trotz bis zur Melancholie sind alle Töne angeschlagen. Dieses Rebellland mit seinem grauen Himmel, seinen weiten Meeresflächen, seinen unbewohnten Gebirgs- und Haidegegenden stimmt das einsame Gemüt ernst und lädt zur Selbstbetrachtung ein. So sind die Helden der genannten drei Dramen denn auch ganz beeinflusst von dem Charakter ihrer Heimat. Wieder und immer wieder gehen ihre Gedanken hinaus in die Natur; den Wolken und den Tieren folgen sie auf ihren Wegen über die Berge und in die Wälder. Auf diesen weiten Einsiedlergängen aber läßt

die Thatkraft nach. Wir finden nicht mehr den festen, man möchte sagen frechen Wagemuth zum Guten oder zum Bösen, wie in Shakespeares früheren Dramen.

Dieser Gegensatz gegen die älteren Stücke des Dichters kann natürlich im „Lear“ nicht so ins Auge fallen, wie in den beiden andern Werken. Denn Lear ist ein alter Mann, der vom Kampf des Lebens ausruhen, nicht ihn erst beginnen will. Dagegen würden wir von Hamlet und Macbeth angespannte Energie erwarten. Und gerade das Gegentheil sehen wir vor uns. Bei beiden Helden ist die frische Thatkraft gelähmt durch allzu häufige Einker in die Tiefen des Gemüthes, durch allzu eifriges Lauschen auf innere Stimmen. Bei Hamlet zeigt sich schwermüthiges Grübeln, bei Macbeth wildes Arbeiten der Phantasie. Diesen inneren Feinden erliegen beide früher als den äußeren.

Für den „Hamlet“ ist dies Verhältniß des öfteren gezeigt worden, für den „Macbeth“ hat man es nie stark genug betont. Und doch ergibt sich gerade aus der angedeuteten Betrachtungsweise soviel für das Verständniß des Stückes, daß darauf an dieser Stelle in einer kurzen Analyse hingewiesen werden mag. Nicht polemisch soll sie gehalten sein, sondern rein sachlich, obwohl sie oft den Ansichten früherer Forscher, auch denjenigen in den ausführlichen Macbeth-Vorlesungen von K. Werder widersprechen muß. Nur über das letztgenannte Werk möge hier eine Bemerkung Platz finden.

Das Wertvollste in Werders Buche sind die Untersuchungen über den Charakter der Lady Macbeth. Dagegen ist der Verfasser in der Darlegung von Macbeths Wesen nicht auf den letzten Grund der Sache gedrungen. Allerdings ist der alte Irrthum so vieler Erklärer, daß Macbeth als durchaus schuldbloser, edler Held auftrete und erst durch den Hengruß und die Redekünste seines megärenhaften Weibes verführt werde, hier siegreich und endgültig widerlegt. Die Worte der Lady I, 7, ^{51 f.} 24) sagen klar und deutlich, daß Macbeth früher einmal, als weder Zeit

noch Ort gelegen waren, ihr sein Gelüst nach Krone und Reich mitgeteilt habe. Das muß lange vor Beginn des Stückes gewesen sein. Und wenn der Hörer es auch erst am Ende des ersten Aktes erfährt, Macbeth ist doch vom ersten Auftreten an in seinen Gedanken ein Kronprätendent und als solcher darzustellen und zu beurteilen. Dagegen irrt Werder gänzlich, wenn er diese unklaren Wünsche identificirt mit dem bewußten Willen zum Königsmord. Und dieser Irrtum, der sich leider durch das ganze Buch hinzieht, ist daraus entsprungen, daß der Verfasser bei der Erörterung von Macbeths Schuld zu sehr nach seinem bösen Wollen und nicht nach seinem bösen Müßen, gegen das sich der Wille sträubt, gefragt hat. Das soll auf den folgenden Blättern nachgeholt werden, nicht in so ausführlicher, schmuckvoller Darstellung, wie bei Werder, sondern in einer andeutenden, knappen, Scene um Scene vorschreitenden Analyse. Was von anderen Forschern längst richtig erkannt ist, wird hier nicht wiederholt; dagegen werden manche Einzelbemerkungen eingestreut, auf welche die spätere Untersuchung gelegentlich zurückkommt.

Erster Aufzug.

Erste Scene. Eine schrille Dissonanz eröffnet das Stück, eine Unterredung der drei Hexen, so kurz, daß ein uneingeübter Hörer sie gar nicht verstehen kann, abgerissene Worte, die ein unbestimmtes Gefühl des Grauens erwecken. Was im Ohr vor Allem haften bleibt, sind die Worte: Haide, Macbeth — im Englischen ein mehrfach wiederkehrender, unmaß-ahnlich herber Reim — und der unheimliche Schlußchor:

Fair is foul, and foul is fair.

Zweite Scene. In breit ausgeführter Unterredung wird die Situation dargelegt. Schottland ist vom Bürgerkrieg zerissen, mächtige Edle haben sich empört und auswärtige Feinde ins Land gerufen. Aber der König ist zu schwach, ihnen zu widerstehen, die Rettung von Thron und Land ist bewerkstelligt

durch Macbeth, Schottlands tapfersten Helden. Als solcher wird er dem Hörer geschildert, noch ehe er auftritt. Er hat auf seiner Seite nicht das Glück, sondern die persönliche Tapferkeit und das Recht. Darum ist er siegreich.

Dritte Scene. Die drei Hexen haben sich seit dem Vormittag nicht gesehen. Jetzt neigt sich der Tag, sie treffen auf der Heide von Forres wieder zusammen und erzählen sich mit Behagen, was sie inzwischen Böses angestiftet. Dann treten Macbeth und Banquo auf, nicht im Gespräch mit einander, sondern Jeder in eigenen Gedanken; Banquo macht eine Bemerkung über den Weg, Macbeth über das Wetter. Aber diese scheinbar nichtsagenden Worte lauten: *So foul and fair a day I have not seen.* „Foul and fair“, Macbeth ist also empfänglich für die Veranstaltungen der Hexen.

Da erblicken die Feldherren die drei Weiber, die noch stumm sind und dem redseligen Banquo durch Geberden Schweigen gebieten. Macbeth fragt, sowie vorher Banquo, wer sie sind. Es folgt aber nicht etwa die Antwort auf die Frage, sondern der Gruß an Macbeth. Er stußt und schweigt. Die Hexen haben seine geheimsten Gedanken ausgesprochen. Banquo dagegen in längerer Rede fordert die Weiber auf, auch ihm zu prophezeien. Erst auf diese Aufforderung grüßen sie ihn. Und da erst redet Macbeth. Durch den Gruß ist ihm an seinem hohen Ziel plötzlich ein Widersacher aufgestellt. Jetzt erst überdenkt er die Verheißung und will mehr hören. Und da erst, als die Hexen sehen, wie durch den Gruß an Banquo Macbeths Inneres leidenschaftlich erregt ist, erst, als das Übel in Gang ist, verschwinden sie lautlos.

Das Erste, was jetzt Macbeth sagt, ist nichts über die Verheißung, die ihm selber zuteil geworden ist, sondern es sind die Worte: *Your children shall be kings.* Hier klammern sich von Anfang an seine Gedanken fest, sie jagen also sofort über das ihm versprochene Ziel hinaus. Den Weg, welchen die Hexen ihm plötzlich so grell beleuchtet haben, den ist er

selber in Gedanken und Wünschen oft gegangen. Aber daß jenseits des Zieles der Nebenbuhler wartet, daß er selber ohne Kinder sterben und Banquos Söhne folgen sollen, das peinigt ihn.

Die Furcht vor Banquos Nebenbuhlerschaft tritt aber zurück, als die Boten des Königs sich nahen und sich der erste Teil der Weissagung erfüllt. Sie tritt zurück, aber sie verschwindet nicht ganz; sie schläft, aber sie wird wieder erwachen. Inzwischen ist Macbeth tief ergriffen von dem Eintreffen der Prophezeiung; *our partner's rapt*, sagt Banquo, „er ist dieser Erde entrückt.“ Und hier enthüllt der Dichter zum ersten Male die ganze verhängnisvolle Naturanlage seines Helden. Macbeth, der imponirende, tapfere Mann, durch alle seine Vorzüge ein geborener Herrscher, steht zugleich unter dem Einfluß einer Macht, die ihm verderblich werden muß. Er hat eine unheimliche Kraft der Phantasie. Seine Gedanken, seine Pläne, seine Wünsche, seine Hoffnungen und im Verlaufe des Stückes seine Furcht treten ihm mit so greifbarer Gegenständlichkeit vor die Seele, daß sie für ihn schon vollendete Thatfachen sind, ehe er sie in Wahrheit erlebt. Die gegenwärtigen Zustände versinken ihm, er lebt schon in den Verhältnissen, welche seine dämonische Phantasie ihm gestaltet. Es ist das eine Naturanlage, die, wie wir später (III, 4, 53 f.) erfahren, Macbeth schon seit seiner Jugend hat und die er selbst III, 4, 86 *a strange infirmity* nennt, eine Schwäche, der er nicht widerstehen kann. Schwach also ist er; willenlos gegenüber dieser Macht, unfähig, sie durch einen Entschluß zu besiegen. Schwach und elend macht sie ihn besonders deshalb, weil sie mit gleich rücksichtsloser Plastik ihm das vorführt, was ihn lockt, wie auch das, was ihn warnen muß, das Böse so deutlich wie das Gute. Das macht ihn schwankend. Immer aber rückt sie ihn über die Gegenwart hinaus; er ist vor der That schon am Ziel, ja, jenseits des Zieles.

Das Ringen einer ursprünglich guten Anlage mit einer

gestaltenden Phantasie, über die der Mensch keine Macht mehr hat, das ist der tragische Conflict in Macbeths Wesen. Dieser Kampf füllt das Stück von der ersten bis zur letzten Scene. Er, ein Kronprätendent, müßte klug den Augenblick abpassen, die Gegenwart scharf im Auge haben und sich als Mann eines schnellen Entschlusses bewähren. Statt dessen lebt er mehr in der Zukunft, in phantastischen Träumen und Visionen; er nimmt seinen Thaten in Gedanken schon ihre Folgen und deren Eindruck vorweg. Das alles macht ihn untauglich für die Rolle, zu der seine Einbildungskraft ihn flachelt; und dennoch übernimmt er diese Rolle. Er sagt I, 3, 139 ff.:

My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man that function
Is smother'd in surmise²⁵), and nothing is
But what is not.

Der eine Gedanke, der ihn seit dem Hergengruß ganz beherrscht, gegen den er sich aber sträubt, ist ein Mordgedanke. Wenn Macbeth die zweite Hälfte des Hergenspruches, welche ihm die Königskrone verhieß, durch eigne That verwirklichen will, dann muß er thun, was seine unheimliche Phantasie ihm eingibt: den rechtmäßigen Herrscher beseitigen. Aber dieser Gedanke ist noch nicht zur vollen Klarheit des Entschlusses gediehen. Noch ist keine Andeutung gegeben, ob Macbeth bis zum Tode Duncans warten und dann dessen Söhne aus dem Wege räumen oder gleich den greisen König selbst beseitigen will.

Diesmal siegt noch die Geradheit des Helden, die Dankbarkeit des belohnten Unterthanen. If chance will have me king, why, chance may crown me, without my stir.

Wir haben also nach dieser Scene Macbeth voll quälender Zweifel. Seine übermächtig gestaltende Phantasie zeigt ihm den Thron²⁶), im Wege stehend das angestammte Königsgeschlecht und endlich am Ziele Banquo oder seine Nachkommen als Nebenbuhler. Trotz aller Versuchung aber beschließt er

diesmal noch, keinen Schritt zur Verwirklichung seines prophezeiten Schicksals zu thun. Und aus dieser Stimmung heraus, noch ehe — was in der folgenden Scene geschieht — König Duncan sich bei ihm zu Gaste lädt, schreibt Macbeth den Brief an seine Gemahlin.

Die für das ganze Stück wichtigste Frage aber, die erst später ihre Antwort findet, knüpft sich an diese Scene: Wird Macbeth den bösen Wünschen, welche in seinem Innern längst bestehen, aber durch die Hexen verstärkt werden, bereitwillig folgen, oder wird er sich gegen sie sträuben?

Vierte Scene. Macbeth, der augenblicklich die Mordgedanken wider das königliche Haus zurückgedrängt hat, kommt zu Duncan. Der alte König dankt ihm in überschwänglicher Weise. Aber Macbeth hat doch dem Herrscher gegenüber nicht mehr die alte Unbefangenheit. Er vermag nicht so bündig und herzlich zu danken, wie Banquo, sondern er macht weitläufige Phrasen.

Als aber König Duncan seinen Sohn Malcolm zum Nachfolger erneunt, da stehen mit einem Schlage wieder die Phantasiebilder künftiger Größe vor Macbeths Seele. Er steht wieder ganz unter dem Einflusse des Dämons in seiner Brust, er sieht die That, die sich ihm aufdrängt, wieder mit unheimlicher Deutlichkeit im Geiste schon als geschehen vor sich. Und nun gewinnt der Gedanke feste Gestalt. Nicht an dem ehrwürdigen Haupte Duncans will sich Macbeth vergreifen:

The Prince of Cumberland! that is a step,
On which I must fall down, or else o'erleap,
For in my way it lies.

Mit Mordgedanken reitet Macbeth auf sein Schloß. Aber nicht Duncan, sondern Malcolm soll das Opfer sein. — Wann? — Der Zeitpunkt ist unbestimmt gelassen.

Fünfte Scene. Die Scenen I, 1 bis 4, welche alle in der Nähe von Forres spielen, liegen sämtlich an einem und demselben Tage. Ebenso spielen die Scenen I, 5 bis 7

und der ganze zweite Aufzug an einem Tage und der darauffolgenden Nacht mit dem Morgen. Zwischen beiden Scenengruppen aber ist eine Pause anzunehmen. Denn Banquo redet am Anfang des zweiten Aufzuges mit Macbeth von dem Hexengruße wie von etwas Entlegenem.

II, 1, 20: I dreamt last night of the three weird sisters.

Macbeth steht demnach bei seiner Ankunft auf Inverness nicht mehr unter dem unmittelbaren Eindruck des Hexengrußes, wohl aber die Lady, die von dem Geschehenen erst soeben durch den Brief erfahren hat. Dieser Brief hat nur objectiv die beiden Hexenprophezeiungen und das Eintreffen der ersten gemeldet. Sofort steht der Entschluß der Lady fest: Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be what thou art promised.

Denn Macbeth hatte längst mit ihr von seinen ehrgeizigen Wünschen gesprochen²⁷⁾, wie er gewohnt war, Alles ihr anzuvertrauen. Feste Gestalt hatten diese Wünsche damals freilich noch nicht, sie lagen ihm nur nahe, wie anderen Großen des Reiches, die auch mit dem schwachen Regiment Duncans unzufrieden waren. Feste Gestalt hatten sie, wie wir sahen, in Macbeths Seele selbst damals noch nicht, als er den Brief schrieb. Er ist eben schwankend, das spricht auch die Lady klar aus in der Charakteristik, die sie von ihrem Gatten gibt, obwohl natürlich weder sie noch Macbeth selber die tiefe Ursache seiner Schwäche erkennt. Macbeth wünscht König zu sein, das ist für sie, die ganz in ihrem Gatten aufgeht, Mahnung und Grund genug, Alles zur Verwirklichung dieses Wunsches zu thun. Und ihr wird das leichter, als ihm. Sie hat ja nicht die Spur von jener nimmer müden Phantasie, die ihren Gatten beherrscht. Sie selbst konnte also auch gar nicht den Gedanken fassen. Nun er aber in sie hineingelegt ist, nun behält und verfolgt sie ihn mit dem echt weiblichen Blick für das Erreichbare. Und als nun gar der Besuch des Königs gemeldet wird, da liegt plötzlich das allereinfachste Mittel ihr so verblüffend nahe, daß sie den Boten anschreit: „Du bist verrückt!“

Dann aber ringt in dem folgenden gewaltigen Monolog die zarte Frau (the gentle lady), Macbeths liebes Täubchen, mit mächtiger Energie sich den Entschluß ab, statt ihres schwachen Gatten selbst zu handeln:

Come, thick night,

And pall thee in the dunnest smoke of hell,

That my keen knife see not the wound it makes.

Macbeth, den sie mit einem wahren Triumphgesang begrüßt, hat auch in dieser Scene noch keinerlei Absicht, Duncan zu töten, und auch die Lady will ihn gar nicht dazu überreden. Für ihn wird der König heute sein Gast sein und morgen wieder abreisen. Dagegen hat die Lady jetzt noch den entsetzlichen Gedanken, mit eigener Hand den König zu ermorden.

You shall put

This night's great business into my dispatch, sagt sie zu ihrem Gemahl; und gleich darauf noch einmal: Leave all the rest to me, sowie sie schon vorher (I, 5, 38) das Haus, welches Duncan verhängnisvoll werden soll, nur my battlements nennt. Sogar im zweiten Aufzuge noch gesteht sie (II, 2, 12 f.), daß nur die Ähnlichkeit des schlafenden Greises mit ihrem Vater sie abgehalten hat, ihn mit eigener Hand zu erstechen.

Daß Shakespeare bis hierher den Hörer glauben machen wollte, die Lady selbst würde den Mord begehen, hat schon einer der ältesten Erklärer des Dichters, Warburton, richtig erkannt. —

Die sechste Scene ist eine Contrastscene, welche den Eindruck der graufigen Auftritte, zwischen denen sie steht, nicht abschwächt, sondern erhöht. Die beiden späteren Opfer von Macbeths Ehrgeiz halten ahnungslos in friedlichen Gesprächen Einzug in die Burg. Eine weiche lyrische Stimmung geht von der Symbolik ihrer Reden aus; und doch muß der Hörer, der schon das Kommende voraussieht, mit tiefer Wehmut die heitere Laune des arglosen alten Königs sehen, den Alles, was er in

naivem Volksaberglauben für gute Zeichen hält, nur zum Verderben in trügerische Sicherheit wiegt. Und trügerisch wie die Mauerfchwalbe möchte auch die Lady ihren Gast begrüßen. Als sie aber den ehrwürdigen, freundlich scherzenden König sieht, vermag sie nur Gemeinplätze zu sagen.

Die Scene hat daneben auch noch den rein praktischen Zweck, die fünfte und siebente Scene kräftig von einander zu trennen.

Zwischen der siebenten Scene und dem ersten Gespräch Macbeths mit der Lady liegt, wie aus I, 7, 58 f. hervorgeht, eine Unterredung, in welcher sie ihn von der Nothwendigkeit der Ermordung Duncans überzeugt und er ihr einen Eid geleistet hat, ihr bei dem Werke zu helfen²⁸⁾, ja sogar selbst den Streich zu führen. Das ist schon das zweite Anzeichen dafür, daß die Lady sich doch zu viel zugemutet hat. So lange Duncan noch fern war, wollte sie selbst den Mord ausführen. Sie vermag es nicht mehr, seit sie ihn gesehen hat. So läßt Shakespeare nie außer Acht, daß sie ein zartes Weib ist.

Zwischen der fünften und siebenten Scene muß demnach eine Zeit von mehreren Stunden liegen, und daher ist es durchaus unzulässig, in einer Bühnenbearbeitung diese beiden Scenen in Eine zusammenzuziehen.

Wir erblicken Macbeth, den schon die bloße Vorstellung des Mordes furchtbar erregen konnte und der jetzt seinem Weibe geschworen hat, einen Mord in der Wirklichkeit zu begehen. Aber nicht die That an sich macht ihn schauern, sondern neue Vorstellungen, die sich an sie knüpfen²⁹⁾, peinigen ihn. Anstatt die Vorteile des Mordes, der ja erst geschehen soll, abzuwägen, kostet er in seiner Phantasie alle qualvollen Folgen desselben schon vor der That aus und läßt den Hörer ahnen, daß er nie die Früchte seines Thuns genießen wird³⁰⁾. Das ist eben das Tragische an diesem Charakter, daß er Böses erfindet und Böses thut, ohne die Fähigkeit zu besitzen, ein wahrer Bösewicht zu sein; daß ihm die Träume eines Kronprätendenten

keine Ruhe lassen und daß er, als der nüchterne Wille seines Weibes ihn überredet, bei den Träumen nicht zu bleiben, sondern ihre Consequenzen zu ziehen, widerstrebend zum Königsmorde schreitet, den er schon vorher bereut hat. Widerstrebend! Denn er will nicht vorwärts, sondern er muß gegen seinen Willen. Er muß den Lockungen oder Warnungen seiner Phantasie folgen, und wo diese warnt, wo also Macbeth vor einem Schritte zurückbebt, da greift die Lady ein mit ihrer unwiderstehlichen Beredsamkeit.

So auch in dieser Scene, wo ihre Worte sich in gräßlichem Eifer überstürzen. Daß dieser Übereifer ein drittes Zeichen ihrer Schwäche ist, wird im folgenden Aufzuge klar. Der Erfolg ihrer Bemühungen aber ist der, daß der Plan, gemeinsam den Mord auszuführen, jetzt feststeht.

Zweiter Aufzug.

Die erste Scene spielt mehrere Stunden später. Mitternacht ist vorüber, und es wachen im ganzen Schloß nur die, welchen der Hengruß ertönt ist, Banquo mit seinem Sohne, Macbeth mit seinem Weibe. Macbeth ist auf dem Wege zum Morde, da tritt ihm Banquo, der einzige Mitwisser der Hengenbegegnung entgegen und verknüpft dadurch zu eigenem Unheil seine Person auf ewig mit der Erinnerung an den Mord. Wie Macbeth dann wieder allein ist, will er den Weg fortsetzen, aber seine unbändige Phantasie hat ihn schon wieder längst an das Ende dieses Weges gerückt. Mit dem königlichen „Wir“ hat er bereits zu Banquo gesprochen; und da er allein ist, erblickt er sogar frei in der Luft den Doldh vor sich, der ihm den Weg weist. Und nicht eine starre Vision ist es, nein, die Einbildungskraft arbeitet weiter: Blutstropfen zeigen sich, die vormals nicht da waren. Vergebens redet er sich ein, daß ja nur ein Trugbild ihn täusche; das Phantasiebild ist mächtiger und bestimmender für ihn als alle Gegenwart³¹⁾. Nothing is but what is not, dies Wort gilt auch hier, wie

immer, für Macbeth. Die Glocke tönt; er schleicht in das Schlafzimmer des Königs, um den Trevel zu begehen, den Shakespeare auch in „Richard III.“ und „Hamlet“ als den feigsten und grauenvollsten hinstellt: einen Schlafenden zu ermorden.

Zweite Scene. Inzwischen tritt die Lady auf. Ihr Augenblick würde in diesem Augenblick unerträglich sein, wenn nicht Shakespeare ihr hier wieder einige Züge weiblicher Schwäche gegeben hätte: sie hat sich in Wein Mut trinken müssen; sie hat den schlafenden König gesehen und dabei an ihren Vater gedacht. Deshalb konnte sie nicht selbst den Dolch führen und muß die Ausführung der That endgültig ihrem Gatten überlassen. Nun erkennen wir auch hinterdrein, wie psychologisch richtig es war, daß Shakespeare die Lady I, 7 so übereifrig in ihren Reden sein ließ. Sie fühlte schon damals, nachdem sie Duncan gesehen hatte, dunkel, daß sie selbst doch nicht im Stande sein würde, ihn zu ermorden. „Rühn war das Wort, weil es die That nicht war.“

Und wie sie noch dasteht und lauscht, tritt Macbeth wieder auf. Und mit den schauerlichen Worten: I have done the deed beginnt der zweite Teil des Dramas, die qualvolle Zeit von Macbeths Königstum. An dieser Stelle sei darum noch ein kurzer Rückblick gestattet; denn hinter uns liegt jetzt die Schuld, und Alles, was folgt, ist schon Strafe oder Sühne. Sehen wir, ob beides in richtigem Verhältnis zu einander steht.

Weil Macbeths Phantasie vorwärts drängt und doch zugleich warnt, so bedarf es, um den Schwankenden zum Entschluß zu stacheln, einer zweiten Macht, die nur antreibt. Den Dienst leistet ihm die Lady. Ihre Stärke des Begehrens nach Erfüllung eines einmal gefaßten Wunsches ist ganz weiblich, und diese Stärke allein ist ihre Macht. Unklare hohe Wünsche und Pläne hat Macbeth selbst erfunden, die Möglichkeit ihrer Erfüllung wurde durch das Eintreffen der beiden ersten Hergen-

sprüche verbürgt, den letzten Entschluß aber hat die Lady verursacht.

So hat schon während des ersten Aufzuges die Antwort auf die Frage nach der Schuld und damit die Berechtigung der Strafe sich mehrfach verändert. Macbeth, der erste Urheber, hat vor der That schon seine Strafe dahin, er wird die günstigen Folgen nie genießen; furchtbarer als an seiner eigenen Phantasie ist dieser Mann nicht zu bestrafen. Die eigentlich unmittelbare Urheberin des Mordes ist aber die Lady geworden, und sie gedenkt noch obendrein sich aller seiner Früchte zu erfreuen. Da ist es denn nun ein Zug wunderbarer Größe im Drama und eine überirdische Gerechtigkeit zugleich, daß der Fluch, welchen der Mörder mit aus dem Schlafzimmer des Königs bringt: Macbeth shall sleep no more — daß dieser Fluch sich später nicht so sehr an ihm selber, als an der Lady erfüllt.

Im Übrigen sehen wir in dieser Scene die Thätigkeit von Macbeths Phantasie sich schrecklich steigern, er sieht und hört nichts als das, was er eben im Schlafzimmer des Königs zu sehen und zu hören glaubte. Freilich ist hier textlich nicht Alles in Ordnung.

Die Ausgaben verteilen durchgängig die ersten Wechselreden so:

Lady: Did not you speak?

Macb.:

When?

Lady:

Now.

Macb.:

As I descended?

Lady: Ay.

Macb.: Hark! u. f. w.

Danach fragt also die Lady, ob Macbeth beim Heraus treten aus dem Zimmer etwas gesagt habe, eine Frage, zu der gar keine Veranlassung vorliegt; und Macbeth bleibt obendrein die Antwort schuldig. Die richtige Verteilung dieser Worte hat schon Gunter³²⁾ gegeben; und in der Ausgabe von Furness ist sein Wink auch berücksichtigt. Danach glaubt Macbeth immer

noch die schreckliche Stimme zu hören, und, wie um Ruhe zu bekommen, fragt er die Lady, ob sie hier mit Jemand gesprochen habe:

Macb.: Did not you speak?

Lady: When? Now?

Macb.: As I descended.

Lady: Ay! u. s. w., wobei dann das Ay nicht als „Ja“, sondern als ein abwehrendes „Ach!“ zu fassen ist³³).

Und immer mehr glaubt Macbeth zu hören; ihm ist, als töne das Gebet der beiden Königsöhne noch immer zu ihm, und dann vernimmt er wieder das entsetzliche Sleep no more! Aber nicht nur das Ohr hat diese Hallucinationen, auch das Auge. Er sieht den toten König lebhaftig vor sich und ruft dazu: This is a sorry sight. Freilich haben zu dieser Stelle Pope und nach ihm alle andern Herausgeber eigenmächtig die plumpe Bühnenanweisung hinzugefügt: Looking on his hands. Aber keine der vier Folio-Ausgaben hat diesen Zusatz.

Dem von Gefichten der Gewissensqual verfolgten Gatten gegenüber steht die Lady, ruhig durch das Gefühl völliger Sicherheit. A little water clears us of this deed, sagt sie. Und gerade sie muß es sein, die später unwissentlich Alles verrät und noch bis an ihr Ende schlafwandelnd die Schale Wasser sucht, um die unauslöschlichen Blutsflecken zu vertilgen.

Über den ersten Teil der dritten Scene ist viel gestritten worden, und bedeutende Kritiker haben ihn Shakespeare abgesprochen, weil er die einheitliche Stimmung zerreiße, weil er überflüssig, weil er Shakespeares unwürdig sei und höchstens von einem andern Verfasser herrühren und nachträglich von Shakespeare gebilligt sein könne. Ganz darf die Prosa-Einleitung natürlich nicht fehlen, da Macbeth Zeit haben muß, sich von dem Blute zu reinigen und sein Hausgewand anzulegen. Aber es ist überhaupt kein Grund, irgend etwas zu streichen, da die Unterbrechung der graufigen Scenen durch diese grotesk-komische Episode künstlerisch sehr wohl zu recht-

fertigen ist. Denn der Hörer, der noch ganz unter dem Eindruck des Vergangenen steht, bringt selber unwillkürlich in die Reden des Pförtners einen tieferen Sinn, als diese an sich haben, und stellt so einen engen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und die Einheit der Stimmung wieder her.

Dann folgt die Entdeckung der That und Macbeths tiefes Leid, das er der Welt verbergen muß. Das, was im achtzehnten Jahrhundert, freilich mit ganz anderen Mitteln, Klopstock in seinem *Abbadona* darstellen wollte und was ihm in lauter Sentimentalität zerfloß, die Klage eines gesunkenen Frevelers um seine verlorene Reinheit, findet hier bei Shakespeare die erschütterndsten Laute. Macbeth, den seine Phantasie schon so elend gemacht hat, muß diese verhängnisvolle Gabe auch noch zur Hilfe rufen, um seine Rede mit allerlei gesuchten poetischen Bildern auszustatten und so wenigstens äußerlich sein Entsetzen den Leuten zu beweisen. Wenn später Macbeths Unthat ans Licht kommt, dann bedarf es allerdings einer Genugthuung vor der Welt. Aber seine eigentliche Strafe ereilt ihn schon hier.

Auch die Lady verläßt schon hier ihre mühsam bewahrte Festigkeit. Die Natur fordert ihr Recht, sie sinkt in Ohnmacht³⁴⁾.

Dennoch gelingt es beiden, die Welt zu täuschen. Nur die Prinzen, welche nachts das Geräusch und Stöhnen gehört haben, ahnen den wahren Mörder.

Die vierte Scene spielt am gleichen Tage; sie ist aber nicht mit der vorigen eng zu verbinden, denn zwischen beiden muß eine Zeit von mehreren Stunden liegen, während welcher die Prinzen geflohen sind, der alte König aufgebahrt und nach Colmekill geschafft worden und Macbeth zum König ausgerufen und nach Scone abgereist ist³⁵⁾.

Bemerkenswert ist, daß Macduff, der ältere Mann, sich von hier ab schon von Macbeth zurückzieht. Er fürchtet, die Zukunft werde nicht so gedeihlich sein, wie die Vergangenheit

war. Rosse dagegen, der jüngere Mann, begibt sich zu Macbeth. Als Vertraute stehen dem neuen Könige nur zwei Personen nahe: Banquo, den der Hengengruß an ihn fesselt, und die Lady.

Vom dritten Aufzug an beginnt die Vereinsamung Macbeths.

Dritter Aufzug.

Erste Scene. Durch den einen Mord wird Macbeth zu immer weiteren Greueln getrieben, und zwar — das ist das Furchtbare — wider seinen Willen, ja eigentlich wider seine Natur. Die Prinzen, welche die natürlichen Gegner des Usurpators sind, haben sich geflüchtet und sind daher einstweilen vor Verfolgung sicher. Um aber die große Sünde nicht für Andre, für Banquos Geschlecht, auf sein Gewissen geladen zu haben, muß Macbeth diesen Nebenbuhler mit seinem ganzen Hause vertilgen. Er muß es, obwol er sich selbst dagegen sträubt. Daß das Letztere der Fall ist und Macbeth nur widerwillig die Folgen seines ersten Schrittes erfüllt, das zeigt sich in dieser Scene. Wäre er ein großer Bösewicht, wie Richard III., so würde er Banquo und Fleance beseitigen und Niemand dafür Verantwortung schulden. Das spricht er sogar selber aus. Aber er will nicht noch mehr Sündenlast auf seine Seele häufen, darnum dingt er nicht gewerbsmäßige Mörder, sondern macht es zwei heruntergekommenen Soldaten begreiflich, daß sie in eigener Sache sich an Banquo rächen müßten, so daß dann später er selbst mit einiger Berechtigung sagen darf: Thou canst not say I did it.

Wer aber zwingt denn Macbeth, fragen wir, den Banquo zu töten? Warum muß er ihn ermorden?

Er redet sich ein, er müsse Banquo, vor dessen beherrschender Persönlichkeit er sich beugt, aus dem Wege räumen, um das Drakel Lügen zu strafen; um zu verhüten, daß statt seiner eignen Kinder dereinst Banquos Geschlecht herrsche. Daß ein Drakel für den daran Glaubenden unfehlbar ist, das macht

er sich nicht klar; er fühlt nur, daß es zu fürchten sei. Und da er keine Nachkommen hat (he has no children, sagt Macduff später), so bleibt an seiner eigenen Person die Furcht haften, es könne sich dereinst der Königsmord wiederholen. Diese schleichende Sorge treibt ihn zu neuem Mord an. Und eingeflüßt ist sie ihm wiederum von der unheimlichen Feindin, die er im eignen Busen trägt und die ihn mehr und mehr entnervt: von seiner furchtbar quälenden Phantasie. Wir erfahren das in der folgenden Scene.

Zweite Scene. Macbeth schildert seinen Zustand, these terrible dreams that shake us nightly, the torture of the mind, the restless ecstasy; O, full of scorpions is my mind, ruft der gequälte Mann. Auch die Lady tadelt ihn, weil er die Einsamkeit suche und nur the sorriest fancies seine Genossen seien. Sie entnimmt seinen Worten, daß er einen neuen Plan in sich verarbeitet. What's to be done?, fragt sie ihn. Aber er weicht ihr mit liebkosenden Worten aus, sie soll nicht seine Witwiffrin werden, sie ist nicht mehr seine Vertraute, wie ehemals; die Entfremdung zwischen den Gatten beginnt. Und gerade jetzt wäre beiden gegenseitige Tröstung vonnöthen, denn auch die Lady ist tief unglücklich. All's spent, sagt sie; alles Entseßliche ist umsonst geschehen. Von dieser Erkenntnis aus nimmt die Krankheit der Lady ihren Anfang.

Die dritte Scene ist von Manchen für überflüssig erklärt worden; sie bleibt aber wichtig, damit von Anfang der vierten Scene an der Hörer im Klaren darüber ist, daß Banquos Ermordung gelungen sei.

Vierte Scene. Macbeth will sich einmal im vollen Glanze seines Königtums zeigen und hat darum alle Großen des Landes zu sich entboten; aber nur wenig kann ihn der Aublick der erschienenen Gesellschaft erfreuen. Wie er seiner Gemahlin fremder geworden ist, haben wir schon in der zweiten Scene gesehen; die Personen, welche dem alten Königsgeschlecht

am nächsten standen und deren Erscheinen seiner Herrschaft natürlich erst den Anschein des Rechtes geben konnte, sind fortgeblieben: die Prinzen sind im Ausland, Macduff hat sich geweigert zu kommen; nur die Jugend des Landes hat sich versammelt, Rosse, Vennor und andre gleichgültige junge Edelleute.

Da erhält Macbeth die Nachricht, daß Banquo ermordet sei; und gleich ist wieder die Phantasie, die Macht, die ihn zum Morde trieb, bereit, ihn für die That zu strafen, und zwar jetzt in der grausamsten Weise. Unablässig denkt Macbeth an den Getöteten, den er zu Tische geladen und der ihm sein Erscheinen zugesagt hatte; unablässig redet er von ihm, da sieht er ihn plötzlich als Geist an der Tafel sitzen. Das ist keine Erscheinung wie etwa die von Hamlets Vater, den Jeder sieht und der sich durch Worte verständlich macht; das ist eine Hallucination furchtbarster Art, ein Gebilde von Macbeths Phantasie, deren Thätigkeit hier auf ihren Gipfel gelangt ist. Bei dem Hergengruß konnte er die Bilder, die sie ihm vorführte, noch zurückweisen; vor Duncans Zimmer konnte er zwar den Dolch in der Luft nicht hinwegleugnen, aber ihn doch für ein Trugbild erklären; nun jedoch ist er durch schlafloses Träumen so aufgerieben, daß er im hell erleuchteten Saale inmitten einer glänzenden Gesellschaft an das Gebilde seiner Phantasie glauben muß. Weiter kann es nicht kommen.

Darum, als die Gesellschaft entlassen ist, spricht er seinen Entschluß aus, nunmehr ohne Bedenken durch Blut weiter zu schreiten. Von seinem Weibe, das ihn seither immer aus seinen Träumen zur That anspornte, trennt ihn jetzt das Bekenntnis:

Strange things I have in head that will to hand,

Which must be acted ere they may be scann'd.

Das gehäufte „I will“ zeigt jetzt plötzlich den bewußten Bösewicht; und wie von Macduff die Rede ist, hören wir die unheimliche, bedeutungsvolle Drohung: I will send.

Fünfte Scene. Jetzt erst, nachdem Macbeth die ganze Entwicklung vom Kriegshelden, der gegen die innere Versuchung

ringt, zum bewußten Tyrannen durchgemacht hat, treten die Hexen wieder auf. Doch nahen sie ihm jetzt nicht mehr freiwillig, sondern nur gerufen.

Hier ist darum auch der Ort, die Frage wieder aufzuwerfen, welche der Hörer gleich nach der Scene I, 3 stellte: Ist Macbeth den bösen Wünschen, welche in seinem Innern entstanden, aber durch die Hexen verstärkt wurden, bereitwillig gefolgt, oder hat er sich gegen sie gesträubt? Und die Antwort lautet: Er hat bis zu dieser Stelle das Böse widerwillig gethan. Hecate selbst, die Alles Wissende, gibt kurz und bündig diese Antwort, indem sie sagt: Macbeth war bislang ein widerspännstiger Sohn (a wayward son III, 5, 11), der den Lockungen der Hexen nicht bedingungslos gehorchte. Jetzt aber, nach dem Entschluß der vorigen Scene, haben sie Macht über ihn; und jetzt genügt nicht mehr das Treiben der drei Zauber-schwwestern, die nur Botinnen sind, nur scheinbar Schaden stiften können. Es muß jetzt Hecate selbst eingreifen, the mistress of your charms, the close contriver of all harms; sie will Macbeth, der bisher selbst vor eingebildeten Gefahren in Sorge war, nun durch Sorglosigkeit als gewissenlosen Tyrannen bestärken. Und das ist bei ihm nicht schwer. Es gilt nur, seine Phantasie durch unerhörte Gewährleistungen einzulullen.

Im Übrigen ist es wol angemessen, mit dieser Scene den vierten Aufzug zu beginnen und nicht die zweite Gruppe der Hexenscenen durch einen Aktluß aus einander zu reißen. Höchst auffällig ist dann zugleich der Parallelismus zwischen dem Beginn des ersten Aufzuges und dem des vierten. In beiden Fällen leiten zwei Hexenscenen die beiden großen Phasen der Handlung ein; in beiden Fällen ist zwischen diese Scenen ein Auftritt eingeschoben, der den Hörer über die Situation aufklärt und gleichzeitig das Urtheil der Menschen über den Helden des Stückes zum Ausdruck bringt³⁶).

Sechste Scene. Wenn es nach der vierten Scene noch so erscheinen mußte, als ob wenigstens die Jugend des Landes

Macbeth treu ergeben sei, so erfahren wir in dieser Schlussscene das Gegenteil. Lennox, der einzige Zeuge des Augenblicks, als Macbeth die beiden Kämmerer erstach, und der damals in der ersten Erregung diese That sogar billigte, kann jetzt nur noch mit überlegener Ironie davon sprechen. Offen wagt man freilich noch nicht zu reden, selbst Macduff hat für seinen Ungehorsam fliehen müssen. Aber insgeheim spricht man doch von der „verfluchten“ Hand des „Tyrannen“; alle Hoffnung richtet sich auf die Hülfe, die von England kommen soll.

So steht also schon hier Macbeth in Wahrheit ganz verlassen da.

Vierter Aufzug.

Erste Scene. Die Hexen beginnen ihre Zauberkünste, um Macbeth sorglos zu machen. Ein einziger Warner erscheint ihm in der Höhle, das Symbol seines eigenen abgeschlagenen Hauptes, das ihn vor Macduff sich hüten heißt. Aber „more potent than the first“ sind die Truggeister: Macduff, das blutige, vor der Zeit aus dem Mutterleib geschnittene Kind, und Malcolm, das gekrönte Kind mit dem Zweig aus Birnams Wald. Sie wiegen durch ihre Prophezeiungen den Fragenden in trügerische Sicherheit, er könnte im Glauben an ihre doppeldeutigen Worte Frieden finden. Aber wieder läßt ihm sein eigenes Innere keine Ruhe; trotz der Warnung der Hexen will er mehr wissen, als ihm bestimmt ist. Und so macht die Erscheinung von Banquos Königsstamme die kaum gewonnene Zuversicht wieder zunichte, und Macbeth verflucht den Tag. Dabei ist Eines zu beachten: die auftretenden Gestalten gleichen nicht dem Banquo selbst, sondern dem Geiste Banquos, also dem Gebilde von Macbeths Phantasie.

Eins aber steht unerschütterlicher fest, als je: Keine Gesichte mehr! Denn wenn die Allwissenden ihm das Unmögliche als Bedingung für seinen Sturz prophezeien, braucht er keine Furcht mehr aus den Bildern seines Innern zu schöpfen.

Macbeth will jetzt ohne Bedenken mit dem Rebellen Macduff den Anfang machen.

Der ganze übrige Teil des Actes wird durch die Verwirklichung dieser letzten Drohung ausgefüllt, in zwei Scenen, deren Ruhe und Breite neben der rasenden Hast in den übrigen Theilen des Dramas störend erscheinen möchte, wenn man nicht empfinde, daß der Dichter selbst von zwei so prächtigen Charakteren, wie Macduff und sein Weib sind, sich nur schwer zu trennen vermochte.

Zweite Scene. Die Ermordung der Lady Macduff und ihrer Kinder. Diese Scene, so grauig ihr Schluß ist, tritt doch als eine milde Episode ein, weil in ihr mit wenig Worten eine Schilderung von Macduffs häuslichem Glück gegeben wird. Sie ist aber auch unumgänglich nötig, damit der Hörer die volle Größe von Macbeths feigem Überfall empfindet³⁷).

Während der dritten Scene soll der Hörer unter dem Eindruck des eben erlebten Auftrittes stehen. Dann erst können Worte wie Malcolms ahnungsloses *he hath not touch'd you yet* (v. 14) oder Rosses doppeldeutige Worte *they were well at peace when I did leave 'em* (v. 179) die beabsichtigte Wirkung thun; dann fühlt der Hörer auch erst die Größe von Macduffs Verlust.

Im übrigen ist diese Scene zugleich die ausführlichste und einfachste des Stückes, nur die bekannten Worte Macduffs *He has no children* haben Anlaß zu Mißverständnissen gegeben. Eine große Anzahl von Erklärern meint, diese Worte seien an Rosses gerichtet und gingen auf Malcolm, weil dieser kinderlose Jüngling Macduffs Schmerz nicht verstehen könne. Andre halten die Worte für einen Wutausbruch, der etwa zu umschreiben wäre: „Macbeth hat leider keine Kinder, an denen ich Rache nehmen könnte.“ Das Richtige ist aber, daß Macduff diese Worte noch in der Erstarrung des tiefsten Schmerzes vor sich hin spricht und damit etwa sagt: „Ein Vater hätte so nicht handeln können.“

Der fünfte Aufzug

ist kürzer abzuthun, weil in ihm nur die Folgerungen der bisherigen Handlung gezogen werden. Er zeigt alle Vorzüge und Mängel der fünften Akte Shakespeares im höchsten Maße: Schönheit und Wahrheit, wie sie nur sein Genie vereinen konnte, eine Consequenz der Charakteristik und eine Steigerung, die selbst bei Shakespeare einzig ist; daneben aber vom Gesichtspunkt unsrer heutigen Bühnentechnik aus einen Übelstand, der sich freilich auf Shakespeares Bühne nicht als solcher fühlbar machte: nämlich einen Mangel an Concentration eben da, wo Alles zum Schluß eilt und man ein Zusammenfassen größerer Scenengruppen erwarten sollte.

Das Schicksal der beiden Gatten trifft unerbittlich ein; und sie, die nur für einander geschaffen schienen, leiden jeder vereinzelt. Die Lady, welche seit Anbruch des Krieges jede Nacht schlafwandelnd umherirrt, erliegt ihren Leiden; die Welt sagt, sie habe Hand an sich gelegt. Macbeth dagegen muß Alles bis auf die Reige auskosten. Mit Zähigkeit klammert er sich an die Prophezeiungen der Hexen, selbst nachdem die erste sich als trügerisch erwiesen hat; auf sie gestützt prahlt er sogar. Dies Einzige hält ihn noch im Leben, verknüpft ihn noch mit der Zukunft, von der er doch gar nichts zu erwarten hat; sonst ist er lebensmüde, unsagbar elend. Denn immer einsamer wird es um ihn, die Thans verlassen ihn, die Lady stirbt, er klagt: „Mein Lebensweg geriet ins dürre, ins verwelkte Land.“ Nur zum Schluß, als Alles verloren ist und er das ganze Maß der Strafe hier auf Erden empfangen hat, da rafft er sich noch einmal auf. Und eines ehrenhaften Todes darf er sterben, als der tapfere Kriegsheld, der er in der ersten Scene war, als ihn der Hörer kennen lernte. —

Nicht lange blieb dem englischen Volke diese gewaltige Tragödie rein erhalten. Kaum ein halbes Jahrhundert nach

Shakespeares Tode faßte Milton den Plan, den Macbeth-Stoff in eine antikisirende Tragödie umzudichten. Aber es kam nur bis zum Vorsatz, und mit hundert anderen dramatischen Plänen des Dichters blieb auch dieser liegen.

Erst im Todesjahre Miltons, 1674, erschien in London die erste englische Macbeth-Bearbeitung, die aber wol schon mehrere Jahrzehnte früher entstanden war. Davenant, der sich selber Shakespeares Sohn nannte, hat sie verfaßt³⁸).

Nicht an der äußeren Form nahm er Anstoß, wie es der Dichter des verlorenen Paradieses gethan hatte; wohl aber suchte er durch mannigfache inhaltliche Änderungen das Stück angenehmer und verständlicher zu machen. Natürlich ist bei diesem Verfahren der planvolle Aufbau des Dichters ganz zerstört worden; aber dennoch bleibt die Bearbeitung interessant, weil sie uns manche Züge aufweist, welche wir später in deutschen Bearbeitungen wiederfinden.

Ein Bestreben ist vor Allem vorherrschend, recht deutlich und gemeinverständlich zu sein. Diesem Grundsatz zuliebe sind zahlreiche Verse geändert, schwerverständliche getilgt oder nach Bedürfnis durch hinzugefügte Interpretationen und platte Umschreibungen erläutert; Ausdruck und Satzbau sind vereinfacht, kühne Bilder durch faßlichere ersetzt, unverständlich gewordene Worte durch neuere verdrängt, zeitgemäße Anspielungen an die Stelle von veralteten getreten, wobei manches unfreiwillige Mißverständniß mit unterläuft. Auch durch Zusammenziehung längerer Stellen suchte der Bearbeiter das Stück populärer zu machen oder durch erklärende Zusätze, moralische Betrachtungen und plumpe Asides dem Verständniß zu Hülfe zu kommen.

Natürlich ist um dieser nüchternen Deutlichkeit willen auch der Gegensatz von Gut und Böse verschärft; und diesem Zwecke dient eine ganze Reihe eingeschobener Scenen in gereimten Versen. Dem sündigen Macbeth und seiner Lady gegenüber ist das brave, unschuldig leidende Ehepaar Macduff als erfreulicher Gegensatz aufgestellt; auch ihnen singen die Hexen eine Pro-

phezeiung; sie vertreten die hausbackene Moral, daß man nicht ehrgeizig sein soll. Überhaupt ist durch Davenant ein philiströser Zug in das Drama gekommen: die Tugend macht sich aufdringlich breit. Der gute Banquo hält noch eine Minute vor seiner Ermordung eine Lobrede auf Macbeth; der trunkene Pförtner ist durch einen biedern Bedienten ersetzt; Donalbain und Fleance müssen am Schluß noch einmal auftreten, damit alle Redlichen vereinigt sind.

Ihnen gegenüber ist dann das Ehepaar Macbeth sehr schwarz geschildert. Macbeth ist ein Tyrann von Anfang an, unverhüllt spricht er alle seine bösen Vorsätze aus, aber erst durch die Hexen ist er so geworden: *The witches made me cruel, but not wise*. Er, der Bösewicht, stirbt am Schluß auf der Bühne, während alle Guten, Banquo, Lady Macduff und ihr Sohn, der übrigens nicht auftritt, hinter der Scene sterben; also umgekehrt als wie bei Shakespeare. Die Lady ist eine wahre Megäre. Um ihre Krankheit noch entsetzlicher zu gestalten, läßt Davenant sie von dem Geiste Duncans verfolgt werden und diesen Geist selbst auftreten; so bietet er eine Parodie der Banquetscene.

Wenn er nun in dieser Weise mit den Hauptpersonen verfuhr, so kann man sich nicht wundern, daß er die Nebenpersonen willkürlich durch einander warf. Die Rollen der Hauptspieler wurden auf Kosten der Kleinen vergrößert. Bemerkenswert ist vor allen die Partie des Seyton, der bei Shakespeare nur wenige Worte redet, bei Davenant aber erst den verwundeten Hauptmann, dann den alten Mann, dann einen Gast beim Festmahl spielt, darauf mehrfach als Macbeths Vertrauter auftritt, als Bote bei der Lady Macduff, sowie als Arzt bei der Lady Macbeth erscheint und endlich gar als Verräter an Macbeth, aber doch gerettet zu den Engländern überläuft.

Auf die Ausstattung waren große Mittel gewendet. Die Hexen, welche in ihrem Außern verändert erschienen, statt an

den Bärten nur an dem bösen Blick kenntlich waren und sich auf Flugmaschinen bewegten, waren verstärkt durch einen Chor, für welchen Tänze und Gesänge eingelegt waren.

Die Grundzüge dieser Bearbeitung blieben in England für lange Zeit maßgebend³⁹⁾; erst im neunzehnten Jahrhundert gab man wieder den echten Macbeth. Noch zu Garricks Zeiten traten die Herenchöre auf⁴⁰⁾, Garrick selber stellte noch den auf der Bühne sterbenden Macbeth dar, für den er an dieser Stelle den folgenden Monolog erfand:

Tis done! the scene of life will quickly close.
Ambition's vain delusive dreams are fled,
And now I wake to darkness, guilt and horror;
I cannot bear it! let me shake it off —
It will not be; my soul is clog'd with blood —
I cannot rise! I dare not ask for mercy —
It is too late, hell drags me down; I sink,
I sink, — my soul is lost for ever! — Oh! — Oh! —
(Dies.)

Auch die Auffassung des Charakters der Lady erhielt sich ebenso lange; erst gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand die berühmte Mrs. Siddons für diese Rolle eine neue Verkörperung; sie spielte sie in antikem Stil, eifrig ruhig. Und auch dieser genialen Frau ging erst in späten Jahren, als sie sich bereits von der Bühne zurückgezogen hatte, die Wahrheit auf, daß in dieser wunderbarsten Frauengestalt Shakespeares doch viel Weibliches zu entdecken sei, „Züge einer blonden Schönheit“⁴¹⁾.

Für uns aber ist diese kurze Betrachtung wichtig, denn sie zeigt, daß man in der Heimat des Dichters sich zur wahren Darstellung des „Macbeth“ durch dieselben Irrtümer hindurchringen mußte, die wir auch in den deutschen Bühnenbearbeitungen finden⁴²⁾.

II.

In jeder litterarisch bewegten, produktiven Zeit gliedern sich die Dichter und Schriftsteller in drei große Gruppen.

Zu der ersten gehören die Epigonen der vergangenen Epoche. Sie knüpfen an die besten Muster an und lauschen diesen ihre Vorzüge ab, um alsdann mit der erlernten Technik bequem zu arbeiten. Denn um die ernste, hohe Kunst ist es ihnen zu thun. Sie helfen, diese auf der erreichten Höhe zu erhalten, indem sie durch fleißige Übung die gewonnene Vollendung allgemein machen. Die Schwierigkeiten, welche die Vorgänger noch ernstlich bekämpfen mußten, überwinden die Epigonen mit größerer Leichtigkeit. Und das gibt ihren Werken, ohne den inneren Gehalt zu mehren, Glätte und Formvollendung, zwei rechte Ziele des Epigonentums. „Null, ohne schlecht zu sein“, ist nach Goethes Wort die Devise vieler dieser Werke. Und die Zahl dieser Schriftsteller ist gemeiniglich groß, denn ihre Kunst übt sich leicht. Auch ihr Publikum finden sie stets. Denn die große Menge wagt nicht leicht und ist auch nicht leicht befähigt, in Sachen der Kunst ein selbständiges Urtheil zu fällen, und geht darum nur schwer einen Schritt über den Standpunkt der Väter und Großväter hinaus.

Während diese erste Gruppe ihr Publikum findet, sucht die zweite das ihrige. Mehr auf den Inhalt, als auf die Form kommt es ihnen an. Die Vertreter dieser Gattung stehen in viel engerem Verhältniß zum Publikum und sind in weit höherem Grade von diesem abhängig in ihrem Schaffen. Denn wenn auch das Volk sich schwer dahin einigt, einem neuen Künstler den großen nationalen Ehrenpreis der Meisterschaft zuerkennen, so verteilt es doch bereitwillig und oft das Kleingeld des momentanen Beifalls dort, wo man seinem zeitweiligen Geschmack entgegenkommt. Jedes kunstfreundige Volk braucht

eine Litteratur, welche Schritt hält mit den politischen und socialen Wandlungen, die es durchmacht. Und je nachdem, ob diese schnell oder langsam vor sich gehen, wird sich der Geschmack schnell oder langsam ändern. Mit diesem aber muß wiederum in gleichem Tempo derjenige Autor fortschreiten, welcher unmittelbar für seine Zeit schreiben will. Denn so fest auch die Menge an die großen anerkannten Meister glaubt, selbst wo sie sie vielleicht nicht völlig versteht, so wenig läßt sie Zwang auf sich ausüben hinsichtlich derjenigen Litteratur, welche aus der Zeit für die Zeit entsteht und mit dem Anspruch unmittelbarer Wirkung auftritt. Wenn man oft behauptet, jede Zeit erhalte diejenige Litteratur, welche sie verdient, so kann man mit gleicher Berechtigung sagen: Jede Zeit erzwingt sich diejenige Litteratur, deren sie bedarf. Und diesem Zwange muß sich bedingungslos derjenige unterwerfen, welcher durch seine Werke unmittelbar auf seine Zeitgenossen wirken will. Man braucht darum nicht gering zu denken von diesen Schriftstellern. Soweit sie ernstes Kunststreben zeigen, stehen sie hoch über den rückgewandten Nachbetern aus der ersten Gruppe. Und auch die minderwertigen Vertreter einer durchschnittsmäßigen Modelitteratur soll man nicht gänzlich misachten. Oft ist ihre fleißige Gesamtarbeit der tragkräftige Untergrund geworden, auf dem später ein Genie sein stolzes Haus errichten konnte.

Die dritte Gruppe endlich ist nur klein; wenige Einzelne gehören ihr an, welche, fußend auf den litterarischen Errungenschaften der Vergangenheit und Gegenwart, mit eigener Kraft über diese hinausschreiten. Bisweilen sind sie schnellen Schrittes durch die beiden ersten Gruppen hindurch gegangen. Bei ihnen ist der Inhalt so neu wie die Form; und beide sind mit einander versöhnt. Diese wenigen finden kein ausgebildetes Publikum für ihre Werke vor, auch bequemen sie sich nicht bedingungslos der herrschenden Richtung an; sondern sie erziehen sich ihr Publikum zu neuen Zwecken.

Und genau, wie mit den Verfassern originaler Dichtungen, verhält es sich mit den Übersetzern oder Bearbeitern von Werken aus fremden Litteraturen, sowie von älteren Werken heimischer Dichtung. Auch hier lassen sich drei Gruppen, analog den obigen, unterscheiden. Von den Einen werden im hergebrachten Stil die gangbaren litterarischen Erscheinungen übertragen. Von den Andern werden fremde Dichtungen dem herrschenden Zeitgeschmack durch Umdichtung, Zusätze u. s. w. angepaßt; hier vor Allen spricht also das Publikum ein bestimmendes Wort mit. Die Dritten endlich erschließen neue Gebiete ausländischer Poesie oder finden für die Uebertragung bisher mangelhaft wiedergegebener Werke einen neuen überzeugenden Stil.

Man erkennt also, daß für manche Werke der Litteratur nicht alles Lob oder aller Tadel den Autor, Übersetzer oder Bearbeiter allein trifft, sondern daß Vieles dem herrschenden Zeitgeschmack, d. h. dem Publikum zuzuschreiben ist. Wir werden bei der Betrachtung der Versuche, welche man im achtzehnten Jahrhundert mit Shakespeares „Macbeth“. anstellte, Bearbeiter aus allen drei Gruppen antreffen und mehrfach Spuren der Einwirkung des Publikums erkennen.

Bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war Englands größter Dichter den Deutschen so gut wie unbekannt; Wenige nur vermochten ihn im Urtext zu lesen, und vereinzelt Übersetzungsversuche, wie Vorders „Julius Caesar“, konnten keinen Ersatz für das Original bieten. Als aber das Interesse für die englische Litteratur von Jahr zu Jahr zunahm und viele minderwertige Dichter schon in deutschen Übertragungen weit verbreitet waren, Shakespeares Ruhm dagegen noch immer nur von wenigen Kennern verkündet wurde, da entstanden im Laufe zweier Jahrzehnte zwei umfassende Übersetzungen der Werke des Dichters, 1762—1766 die von Wieland, 1775—78 die von Eschenburg. Weil sich die letztere als verbesserte Ausgabe ihrer Vorgängerin bezeichnet, hat man oft den Blick hauptsächlich

auf die Übereinstimmungen beider Werke gerichtet, dabei natürlich die Erweiterungen des Überarbeiters gewürdigt, im Ganzen aber gern von der Wieland=Eschenburgischen Übersetzung gesprochen. Und doch kann man diese beiden grundverschiedenen Arbeiten gar nicht scharf genug von einander trennen, wie eine Vergleichung des uns beschäftigenden Stückes in beiden Fassungen zeigen wird. Nur die äußere Rücksicht auf die gleichen Verleger beider Werke, sowie die schuldige Achtung gegen den älteren berühmten Vorgänger konnten Eschenburg bestimmen, seine Übersetzung einfach für eine verbesserte Auflage der Wielandischen auszugeben. In Wahrheit war sie ein höchst verdienstvolles neues Werk.

Shakespeare konnte unter den deutschen Dichtern der sechziger Jahre kaum einen weniger geeigneten Übersetzer finden als Wieland, der damals nach einer längeren Periode schwärmerischer Weltentrücktheit erst kurze Zeit wieder auf Erden wirklich heimisch war, wenn er auch schon seit Jahren gelegentlich sein einfaches Menschsein betont hatte. Ihn wies seine Begabung, nachdem er die Schwankungen der Jugendzeit überwunden hatte, mit Entschiedenheit auf heitere phantastische Stoffe und graziose Behandlung hin. Gewiß konnte ihm der Übergang von seinen Jugendwerken zu seinen reiferen Dichtungen durch die Beschäftigung mit Shakespeare erleichtert werden, auch konnte Wieland Zeit seines Lebens mit immer neuer aufrichtiger Bewunderung den großen englischen Dramatiker lesen; er war aber darum noch nicht berufen, ihn zu übersetzen, wenn er auch einmal gegen Zimmermann das kühne Wort ausspricht: „Was für ein elender Scribent muß der sein, der sich nicht übersetzen läßt“⁴³).

Bezeichnend schon ist es, daß Wieland im Grunde ganz zufällig veranlaßt wurde, seinem Vaterlande einen deutschen Shakespeare zu geben. In Biberach nämlich lag seit Alters einem der Ratsherren die Sorge für die jährlich wiederkehrenden theatralischen Aufführungen ob; kein Wunder, daß man

hohe Erwartungen hegte, als der Dichter der „Johanna Gray“ dort Kanzeleidirektor wurde. Aber Wieland war seinen Jugenderwerken bereits entfremdet und nicht bereit zu neuer dramatischer Produktion. Deshalb beschränkte er sich darauf, durch Combination der Shakespeareschen Stücke, die seinem Naturell besonders nahe standen, des „Sommernachts=Traumes“ und des „Sturmes“, ein phantastisches Schauspiel zu schaffen⁴⁴). Und erst diese intensivere Beschäftigung mit dem englischen Dichter führte ihn zu der Übertragung von zweiundzwanzig seiner Dramen.

Bescheiden genug sind die Hülfsmittel, welche Wieland zur Hand waren. Seit 1709 erst gab es kritische Ausgaben des Shakespeareschen Textes; Wieland legte die neueste, die von Warburton, 1747, zu Grunde, einen höchst conjecturenreichen Text nebst einem Commentar, dem Wieland zu seinem Schaden blindlings folgte. Dem „fetten Warburton“, wie ihn Herder geringschäßig nannte, ist daher mancher Irrtum zur Last zu legen. Daneben zog der Übersetzer, wenn wir Böttiger⁴⁵) glauben dürfen, Bowyers French and English Dictionary und ein kleines Lexikon über Shakespeares Wörter und Phrasen zu Rate, und für des Dichters Leben das Werk von Rowe: *Some Account of the Life and Writings of Mr. William Shakespeare*.

So vereinigte sich vielerlei, um dem Gelingen des Unternehmens hinderlich zu sein: eine Begabung, welche der des großen Dramatikers durchaus nicht congenial war, und Misverständnisse, welche aus Unkenntnis der Sprache, Unzulänglichkeit der Hülfsmittel und irreführenden Erklärungen des Commentators entsprangen. Dazu kam, daß Wieland wegen des Principes der Übersetzung mit sich selbst im Zwiespalt war. Einerseits war er zu sehr echter Dichter, um nicht einzusehen, daß man eine fremde Dichtung bei der Übertragung nicht durch eigene Zusätze verändern dürfe; andererseits erkannte er bei Shakespeare so Vieles, was durch seine Gespreiztheit, Wildheit

oder Verbhheit dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts zuwiderließ, daß er als der erste Übersetzer dieses Dichters Bedenken trug, den Lesern Alles darzubieten. Den Fehler des Verschönerns hat er daher glücklich vermieden. Die Erkenntnis eigener Unzulänglichkeit jedoch und die Rücksicht auf das Publikum haben ihn veranlaßt, manche Szenen müübersezt zu lassen oder doch nur im Auszug zu geben. So sind, um die Macbeth-Übersetzung als Beispiel vorzuführen, die Hecenszenen des dritten und vierten Aufzuges ganz weggeblieben, nachdem die des ersten Aufzuges schon große Schwierigkeit bereitet hatten. Auch viele einzelne Verse, wie z. B. das berühmte Fair is foul, and foul is fair blieben fort, und ebenso die derben Wortspiele des Pförtners.

Wie schwer nun dadurch auch manches Werk geschädigt ist, zumal da gerade einige der poetischsten Stellen ausgelassen sind, so sieht man doch an manchen unbedeutenden Kleinigkeiten, daß kein trockener Verdeutschender, sondern ein echter Dichter mit ganzer Seele bei der Arbeit gewesen ist. Gerade in den Szenen des Affekts nämlich geschieht es, daß Wieland, von Shakespeares Leidenschaft hingerissen, selbst kleine Änderungen oder Zusätze macht. Sind es auch nur wenige Worte, wie I, 7 der Lady emphatisches „Ja, Macbeth!“ oder ebendasselbst Macbeths „Welch ein Weib!“, oder sind es kleine Änderungen, wie „Bringe mir keine Töchter“ für das englische Bring forth men-children only oder „Wacht auf!“ für Sleep no more, es sind doch stets statt ängstlich treuer Wiedergabe Spuren einer mitdichtenden Phantasie.

Das Urteil über diese Übersetzung mußte verschieden ausfallen, je nach dem Standpunkt des Urteilenden. Wer seinen Blick auf Einzelheiten richtete, wie die Mitarbeiter der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“, welche sich an die „huronischen“ oder „kannibalischen“ Szenen bei Shakespeare hielten⁴⁶⁾, oder wie Herder, der gerade diejenigen Szenen, welche ihn selbst zur Übersetzung gereizt hatten, bei Wieland gar nicht oder nur ver-

stümmelt fand⁴⁷⁾, — wer so nur Bruchstücke beurteilte, der mochte Vieles unzulänglich finden. Wer aber das Ganze ins Auge faßte, wie Lessing, der selber nach einer Übersetzung Shakespeares „mit einigen bescheidenen Veränderungen“ verlangt hatte⁴⁸⁾, oder wie Goethe, als er von der Höhe seines Alters auf die damals längst überholte Übersetzung zurück sah⁴⁹⁾: der mußte Wielands kühnen Versuch dankbar begrüßen. Ja, selbst die Prosaform, welche uns heute als einer der größten Mängel erscheint, fand in dem alternden Goethe einen Verteidiger⁵⁰⁾.

Stolz-bescheiden verhielt sich Wieland selber gegenüber allem Lob und Tadel. Er wußte, daß er ein verdienstliches Werk unternommen hatte, erkannte aber auch besser als jeder Andere seine Fehler. Als daher im Beginn der siebziger Jahre seine Übersetzung vergriffen war und die Verlags-handlung eine neue verbesserte Auflage wünschte, richtete er im Deutschen Merkur ein letztes Wort der Beurteilung seines Werkes an Freunde und Gegner, lehnte aber im Übrigen die angetragene Mühe ab. Erst nach seiner Weigerung wurde Eschenburg durch den Prediger Zollikofer für die neue Auflage gewonnen, welche dann vom Jahre 1775 an erschien.

Eschenburgs Stellung diesem Unternehmen gegenüber war von vornherein schwer zu fixiren. Daß er zu den ursprünglich übersetzten zweiundzwanzig Stücken die noch übrigen vierzehn hinzuzufügen hatte, war seine geringste Sorge. Unbehaglicher schon war es, daß er, soweit es anging, den Wortlaut der alten Übersetzung stehen lassen und nur die offenbaren Irrtümer beseitigen sollte, anstatt frei und ohne Rücksicht eine neue Übersetzung zu schaffen. Das größte Hindernis aber erwuchs ihm ohne sein Wissen daraus, daß ihm für das, was er an Shakespeare richtig erkannte und empfand, nicht der entsprechende deutsche Ausdruck zu Gebote stand; denn er war kein dichterisch veranlagter Mensch, sondern ein fleißiger, nüchterner Erklärer, der in jenen Jahren des Geniekultus ohne Überschwänglichkeit

seinen Shakespeare verehrte und dessen Vorzüge und Fehler mit gleicher Ruhe erwog. Wenn er daher in der Vorrede zu seiner Übersetzung sagt, er habe nicht nur die Richtigkeit des Ausdrucks erstrebt, sondern möglichst viel von dem eigentümlichen Gepräge des großen Originals beibehalten wollen, so war das nur ein frommer Wunsch; in Wahrheit war das Umgekehrte der Fall. Von des Dichters Eigenart war nicht viel geblieben, aber die Übersetzung hielt sich im Wortlaut möglichst nahe an den englischen Text.

Denn Eschenburg war ein gelehrter Forscher, seine bedeutende Shakespeare-Bibliothek gab ihm die besten Hülfsmittel an die Hand. Wieland war noch dem Text Warburtons gefolgt; inzwischen aber waren die Ausgaben von Johnson⁵¹⁾ erschienen, in denen weniger Wert auf einleuchtende Conjecturen, als auf die Feststellung und verständige Deutung der ältesten Lesarten gelegt wurde. Zu der Unterstützung durch die Arbeiten von Vorgängern gesellte sich endlich für Eschenburg noch die beratende Hülfe eines gelehrten Freundes, des Professor Ebert in Braunschweig, welchen schon in jungen Jahren seine litterarischen Bestrebungen auf „Britanniens Götterciland“ heimisch gemacht hatten, sowie gelegentliche Zwiesprache mit Lessing.

Man kann nun schon von vornherein annehmen, daß die Übersetzung Wielands nach einer solchen Überarbeitung gar nicht wiederzuerkennen sein mußte. Und diese Annahme bestätigt sich durchaus, wie abermals am „Macbeth“ gezeigt werden soll. Schon im Äußern weicht die neue Ausgabe von der alten ab, sie tritt anspruchsvoller auf mit gelehrten Anmerkungen, Anhängen und Excursen. Andererseits wieder zeigt sie manche Kargheit auf, Dekorationsbezeichnungen fehlen meistens; Bemerkungen, ob eine Person „bei Seite“ spricht oder an wen sie ihre Worte richtet, sind ausgelassen; die Sceneneinteilung fällt bei Steevens-Eschenburg mit dem Ortswechsel, bei Pope-Warburton-Wieland mit dem Auftreten neuer Personen zusammen.

Wörtliche Übertragung und größte Einfachheit find das Ziel des Überfeger; Schachtelfäße werden auseinander gehoben, der Ausdruck wird möglichft verftändlich gewählt⁵²), wo es fein muß, die Deutlichkeit durch Umfchreibung erreicht, oder gar zu einer Stelle eine noch wörtlichere Überfetzung in einer Anmerkung hinzugefügt⁵⁴); Fremdwörter, ſelbſt ſolche, die Wieland von Shafefpeare übernahm, wie „neutral, Adieu, jovialiſch, Madam, ſpeculativ“, werden getilgt.

Im großen Ganzen beſchränkte ſich Eſchenburg darauf, Wielands Fehler auf Grund des gleichen englischen Textes einfach zu verbessern; 3. B.

II, 1, 3 And ſhe goes down at twelve.

W. Sie (die Uhr) geht auf Zwölf.

E. Er (der Mond) geht um zwölf Uhr unter.

III, 1, 131 f.

always thought

That I require a clearneſs.

W. Aber das muß noch genauer beſtimmt werden.

E. Dabei müßt ihr immer dahin ſehen, daß ich ohne Verdacht bleibe.

V, 5, 13 I have ſupp'd full with horrors.

W. Ich habe mit Schreckgeſpenſtern zunachteſſen gelernt.

E. Iſt bin ich mit Schrecken geſättigt worden⁵⁵).

Oder er fügte die von Wieland ausgelassenen Stellen wieder in den Text ein, wie

I, 1, 10 Fair is foul, and foul is fair, mit der Anmerkung: „Die Rede iſt vom Wetter.“

oder III, 4, 14 'Tis better thee without than he within⁵⁶).

Oft aber ging Eſchenburg auch in ſeinen Verbesserungen zu weit, ſuchte mehr als nötig war hinter den Worten (II, 3, 130), ja beging ſogar offenbare Miſgriffe. So ließ er ſich durch eine Bemerkung der Mrs. Montagu verleiten, die folgende Überſetzung Wielands zu verändern:

I, 3, 147 Time and the hour runs through the roughest day.

W. Die Zeit rennt mit ihrem Stundenglas durch den rauhesten Tag.

E. Zeit und Gelegenheit werden schon alle Schwierigkeiten heben.

Oder er verwässerte den Ausdruck:

IV, 1, 92 ff.

until

Great Birnam wood to high Dunsinane hill
Shall come against him.

W. bis der groſſe Birnam-Wald auf Dunsinans Hügel gegen dich angezogen kommen wird.

E. bis daß Dunsinans Höhn
Und Birnams Wald ihm widerstehn⁵⁷).

An manchen Stellen wiederum traf er, ohne geradezu einen Fehler zu machen, doch den Ausdruck oder den Ton nicht so richtig wie Wieland und bewies damit, daß beim Übersetzen zuweilen das Gefühl richtiger urteilt, als der Verstand. So macht Shakespeare feine Unterschiede zwischen den Anreden „Du“ und „Ihr“ und wendet mit Berechnung das königliche „Wir“ an. Hier suchte ihm Wieland zu folgen, ja hie und da (z. B. III, 3) ihn zu corrigiren; bei Eschenburg ist Alles „ich“ und „du“. Auch der „Degen“ statt des „Schwertes“, der „Mensch“ (I, 7, 46) statt des „Mannes“, die „Mama“ (IV, 2) statt der „Mutter“ sind Kleinigkeiten, welche den Ton der Rede empfindlich stören.

Doch nicht alle Veränderungen sind aus der Auffassung des Übersetzers zu erklären, sehr häufig hat die gelehrte Untersuchung mitgesprochen; mit andern Worten, Eschenburg fußt oft auf andern Gesarten als Wieland. So hatte an der Stelle II, 3, 76 Theobald, und nach ihm Warburton die Worte Ring the bell als eine Anmerkung für den Regisseur aufgefaßt; Eschenburg dagegen setzte die Worte nach Johnson als einen Teil von Macduffs Rede in den Text. III, 2, 50

lieſt Warburton: Night thickens, und daher Wieland: Die Nacht wird dichter. Alle andern Ausgaben ſchreiben: Light thickens, und daher Eſchenburg: Das Licht wird ſchon trübe⁵⁸⁾.

Ja, ſelbſt ganz außergewöhnliche Conjecturen⁵⁹⁾ bevorzugte Eſchenburg hie und da, oder er überſetzte um der Deutlichkeit willen manchmal nicht ſo ſehr den Text, als vielmehr eine Erklärung zu demſelben. Ein Beiſpiel mag genügen:

I, 5, 36 laß Warburton: The raven himſelf's not hoarſe, und Wieland überſetzte danach: Der Rabe ſelbſt würde mir lieblich ſingen. Eſchenburg hatte nun zwar den richtigen Text: The raven himſelf is hoarſe, aber er richtete ſich weniger nach dem Wortlaut, als nach Johnsons Interpretation: ſuch a message would add hoarſeneſs to the raven und überſetzte daher: Der Rabe ſelbſt müßte heifer werden⁶⁰⁾.

Aus alledem erhellt, daß nicht von einer einfach verbesserten Auflage der alten Überſetzung die Rede ſein darf, ſondern von einem ganz neuen Unternehmen, das mit dem älteren Werke ſich kaum in der Hälfte des Textes noch berührt, dagegen aus ganz anderem Geiſte geboren iſt. Keine der beiden Überſetzungen ragt über die andre an Wert hinaus, ſie ſind nicht mit gleichem Maße zu meſſen. Wielands Überſetzung iſt das Werk eines Mannes, dem man nachſtrebende Begeiſterung nicht abſprechen kann, der aber nicht die erforderliche Begabung und das ausreichende Maß des Wiſſens beſaß, um ſein Ziel zu erreichen; Eſchenburgs Überſetzung iſt die Frucht tiefer Studien und großen Fleißes ohne die belebende Wärme des Nachempfindens. Die Zeitgenoffen, ſoweit ſie nicht das englische Original laſen, entſchieden ſich nach Neigung oder Zufall für die eine oder die andre, nur wem es Ernſt war um das Verſtändnis Shafefpeares, der legte beide Überſetzungen neben einander. Im Ganzen aber hat Eſchenburg aus äußeren Gründen über Wieland den Sieg davongetragen. Denn er wirkte in der Folgezeit durch ein weitſchweifiges Buch über Shafefpeare zu ſeinen eignen Gunſten; und ſeine Überſetzung wurde weit

verbreitet in der Original-Ausgabe, in einem schamlosen Nachdruck (1778—88) mit Verbesserungen von Gabriel Eckert und in der eigenen ganz umgearbeiteten Ausgabe von 1798.

III.

An der Spitze der deutschen Macbeth-Bearbeitungen des achtzehnten Jahrhunderts steht diejenige von Stephanie dem Jüngeren. Es ist nicht mehr angezeigt, sich über das armselige Werk zu ereifern; im Gegenteil, das Stück ist interessant als einer der ersten Versuche, die neu entdeckte Größe Shakespeares von der Bühne herab wirken zu lassen. Dem deutschen Publikum, das sich bisher mit Pathos und Rührseligkeit im deutschen Drama begnügt hatte, trat in Shakespeare plötzlich eine unwiderstehlich objektive Naturwahrheit entgegen, gepaart mit unerhörter Kühnheit der Charakterzeichnung und des Ausdrucks. Diese neue Welt mit einem Male ganz zu erfassen, das war im Anfange Keinem möglich, erst nach und nach lernten große Geister durch emsiges Studium den Dichter in seiner Totalität begreifen. Im Beginne dieser neuen Einwirkung auf die deutsche Litteratur aber las der Eine aus seinem Shakespeare dies, der andre das heraus, je nachdem ihn mehr der Inhalt oder die Form, die Gedankenfülle oder die Gemüths Tiefe, die Knappheit des Ausdrucks oder der Reichtum der Motive ergriff. Daß dieser scheinbar willkürliche Aufbau auf weiser Berechnung beruhe, daß mit einer schrankenlosen Phantasie sich hier die tiefste Natur- und Menschenkenntnis verbinde, das konnte erst nach und nach zum Bewußtsein kommen. Es ist daher nicht zu verwundern, daß man im Anfange diese verschiedenartigen Elemente nicht zu vereinigen wußte und sich daher einseitig an diejenigen hielt, welche sich jeweilig dem Blick am deutlichsten zeigten. Aus solcher einseitigen Betrachtung

und Bewunderung sind die Übertreibungen und Auswüchse entstanden, welche die ersten Nachahmungsversuche Shakespearescher Stücke kennzeichnen.

Stephanie war ein Schauspieler in Wien, der einen anhaltenden und wenig günstigen Einfluß auf die deutsche Bühne ausgeübt hat. Mit einer äußerlich angelernten, teilweise missverstandenen französischen Technik verband er einerseits die Geschicklichkeit, aus einer Gruppe von alten Stücken ein neues zu machen, andererseits eine bedenkenlose Nachgiebigkeit gegenüber den Wünschen des Wiener Publikums. Dieses liebte aber die rohen Effekte, wie es sich denn noch im Jahre 1772 am Schluß der „Emilia Galotti“ gefallen ließ, daß der Prinz das Blut von dem Dolche leckte, mit welchem Emilia erstochen war⁶¹⁾. Nicht immer aber fand sich ein Wortführer, der so kräftig wie der junge Goethe in den Recensionen seiner Jugendzeit⁶²⁾ seine Verachtung gegen die Ansprüche des großen Haufens aussprach. In Wien jedenfalls richtete man sich lange Zeit gehorsam nach dem Geschmack der Menge.

Nun war es seit Jahren dort Sitte gewesen, am Allerseelentage den „steinernen Gast“ von Tirso de Molina zu spielen, ein bewegtes Stück, welches Raum zu allerlei Schaustellung und Spuk bot. Nur durch ein gleichgeartetes Schauspiel konnte es verdrängt werden; und zu solchem Ersatz für den 2. November bestimmte Stephanie seinen „Macbeth“. Er übte hier seine später oft angewandte Technik der Verschmelzung mehrerer Dramen in eines, oder wenigstens der Erweiterung einer Vorlage durch Motive aus andern Stücken. Den Wielandschen Shakespeare hatte er gelesen und glaubte jetzt die von hier und dort geraubten Bruchstücke beliebig durch einander werfen zu dürfen. Die historische Treue, welche Shakespeare mit dichterischer Freiheit bisweilen außer Acht gelassen hatte, suchte Stephanie an der Hand von Buchanans Geschichte Schottlands⁶³⁾ wieder herzustellen. Demnach mußte Macbeth nach zehnjähriger segensreicher Herrschaft eine siebenjährige Tyrannei

ausüben, Siward mußte Malcolms Großvater, Banquo Macbeths Mitschuldiger werden. Was einst Milton beabsichtigt hatte, das führte jetzt der Wiener Bearbeiter auf seine Art und Weise durch, d. h. er rechte und dehnte im Wesentlichen den fünften Aufzug des Originals zu einem fünftätigen Drama aus und holte die Ereignisse, welche bei Shakespeare in den vorhergehenden Akten behandelt werden, durch Erzählungen nach. Immer aber blieben noch zahlreiche Lücken, welche Stephanie durch beliebte Schauspielmotive: getrennte und wieder vereinte Liebende, Belauschen, Verkleidungsscene mit Erkennung, Auftreten eines Frauenzimmers in Männerkleidern und Feuersbrunst ausfüllte, und zwischen welche ihm dann noch allerlei Reminiscenzen aus andern Shakespeareschen Stücken gerieten. So mußte, wie der Geist im „Hamlet“, der ermordete Duncan umherirren und dem Macbeth erscheinen.

Macbeth: Du bist —

Geist: Dein Oheim, den du ermordet! (Der Geist verschwindet.)

Die Lady mußte nicht nur nachtwandeln, sondern wie Ophelia wachend im Wahnsinn einhergehen und ihren Gemahl erstechen. Macbeth erhielt durch sein skrupellofes Morde unter den Großen des Reiches eine so verhängnisvolle Ähnlichkeit mit Richard III., daß er ganz wie dieser sich seines Weibes zu entledigen trachtet und einer Andern seine Liebe anträgt. Und da einmal nach französischem Muster nur eine Katastrophe behandelt, die ganze Vorgeschichte aber gesprächsweise vorgetragen wird, so bedurften Macbeth und die Lady der üblichen Vertrauten. Diese wurden aus dem „Lear“ entlehnt, Curan, ein Höfling, und Gonerill, die zu einer Tochter Macduffs gemacht wird. Endlich mußte auch der „steinerne Gast“, den ja „Macbeth“ verdrängt hatte, seine Stelle erhalten; das unheimliche Ricken einer Statue Duncans wurde also der Anlaß zum Wahnsinn der Lady.

Man erkennt, daß der erste deutsche Bearbeiter des „Macbeth“ die Fehler Miltons und Davenants vereint hat, die Verstümmelung der Form und die Überladung des Inhalts. Ja, ins Einzelne gehen sogar die Übereinstimmungen, ohne daß Stephanie jedoch Kenntnis von der Davenantschen Bearbeitung hatte: ein philiströses Predigen der Tugendhaften, besonders des kleinen Macduff, macht sich breit, überhaupt spielt die Familie Macduffs eine größere Rolle; Duncans Geist tritt auf, und endlich ist in Curan ein ähnlicher Ubique eingeführt, wie Davenants Seyton.

Der Rohheit des Aufbaues entspricht die derbe Charakteristik und der Dialog mit seinem Bilderschwulst. Und doch ist es unverkennbar, daß Stephanie hie und da von Shakespeare zu lernen bemüht war, obgleich er sich seine Stilmuster wieder von den verschiedensten Enden her zusammensuchte. Wenn also am Schluß des ersten Aufzugs Curan seinen Bericht über den Ernst der Lage mit Bemerkungen über das Unwetter zu närrischen Pöffen verquickt, so ist das Vorbild der Narr im „Zear.“ Und ähnliches Streben nach Shakespearescher Färbung ist mehrfach sichtbar und an sich zu loben, auch wenn das ganze Werk fragenhaft und mißlungen ist.

Den Unwert seiner Leistung sah der Verfasser selbst ein; im Jahre 1777 zog er das Stück von der Bühne zurück⁶⁴), nachdem schon vorher die Kritik gegen die Verbreitung durch den Druck protestirt hatte⁶⁵). Dennoch soll es bei der Auf- führung „wegen des damit verbundenen Spektakels sehr viel Wirkung gethan haben“⁶⁶); und noch am 18. Mai 1781 spielte die Schmidt'sche Gesellschaft zu Rostock⁶⁷), und am 15. und 16. November desselben Jahres die Schuch'sche Gesellschaft zu Danzig⁶⁸) das Stück mit großem Beifall. Die Spuren seiner Einwirkung aber erhielten sich noch weit länger.

Denn man muß nicht glauben, daß jede folgende Bearbeitung isolirt dastünde, oder daß jeder Dramaturg die ganze Arbeit von vorn gemacht hätte. Einer knüpft vielmehr an den

andern an; Wieland, Eschenburg, Stephanie, Fischer, Schröder, Bürger bilden eine festgeschlossene Kette. Und erst Schiller bricht in vielen Punkten mit der Tradition; das ist sein großes Verdienst. Vor Schiller bringt jeder der genannten Bearbeiter den verpfuschten „Macbeth“ ein Stückchen wieder in die Höhe; ein Jeder erbt aber auch von den Vorgängern eine Anzahl von Fehlern. Und da nun die Bearbeitungen von Stephanie und Fischer heutzutage kaum noch dem Forscher in die Hände fallen, die von Schröder aber vergessen war, so wurden die meisten Entstellungen Bürger zur Last gelegt. Das ist jedoch durchaus zurückzuweisen; von jeder der genannten Bearbeitungen ist bis zur nächstfolgenden vielmehr ein ständiger Fortschritt festzustellen, und darum steht Bürger am höchsten.

Wie weit sich Stephanie von dem Original entfernt hatte, ist gezeigt worden; es war ein weiter Weg der Rückkehr zum wahren „Macbeth“ zu machen. Daß er nicht auf einmal zurückgelegt wurde, daran sind mannigfache Faktoren schuld, nicht zum wenigsten das Publikum, um dessentwillen sich schon Stephanie so manche dreiste Veränderung erlaubt hatte. Ausdrücklich mit dem Voratz, diese Wiener Umdichtung zu verdrängen durch einen bühnengerechten und zugleich unverfälschten „Macbeth“, trat im Jahre 1777 F. J. Fischer mit seiner Bearbeitung auf⁶⁹). Die Rücksicht auf die Bühne ist sehr deutlich, zahlreiche Anweisungen beziehen sich auf die Darstellung, der Ortswechsel ist eingeschränkt, statt der 26 Verwandlungen Shakespeares braucht Fischer nur zehn; vor Allem aber ist die Personenzahl sehr verringert, gänzlich gestrichen sind König Duncan, Lennox, Ross, Angus, Fleance, Siward und sein Sohn, Lady Macduff und ihr Sohn, der Hauptmann, der Pförtner, der alte Mann, der englische Arzt und die Mörder.

Ganz besonders ungünstig ist die königliche Familie behandelt; die Ermordung Duncans, den der Zuschauer gar nicht kennt, macht wenig Eindruck, und noch ehe sie ruckbar wird, ergreifen schon die Prinzen die Flucht; dann wird die große

Scene des vierten Actes Malcolm entzogen und mit den nötigen Veränderungen Cathneß übergeben, und Donalbain muß an Stelle von Siwards Sohn sein Leben lassen. Dagegen sind die Nebenrollen stark angewachsen: Menteth und Cathneß spielen die Edelleute, Seyton die Boten und geringen Leute. Und so wenig konnte sich Fischer trotz der geäußerten Absicht von Stephanie losmachen, daß er sogar Curan wieder einführt, den Vertrauten Macbeths, der nun auch zugleich den Mörder spielen muß. Hier wirkt übrigens die Sparsamkeit in der Personenzahl besonders lächerlich. Bei Shakespeare charakterisieren die beiden Mörder sich selbst, bei Fischer redet Curan für sich und für einen Kameraden, den man sich hinter der Scene zu denken hat. Und Macbeth antwortet: „Euer aller Geist scheint allein durch dich hervor.“

Sicherlich war es Rücksicht auf das Zartgefühl des Publikums, die Fischer veranlaßte, alle Mordscenen zu streichen. Nicht nur, daß das unschuldige Opfer Duncan ganz hinter der Scene bleibt; auch von Banquos Tod und dem der Lady Macduff und ihrer Kinder hört man nur durch Erzählungen⁷⁰). Dagegen machte der Bearbeiter mit vollem Rechte von der Freiheit Gebrauch, Motive, welche der Dichter andeutet, auszuführen, und solche, die er verschweigt, ergänzend hinzuzufügen. Es ist oben in der Analyse gezeigt worden, daß für einen Eid Macbeths, den Mord zu begehen, nur Platz ist zwischen der fünften und siebenten Scene des ersten Actes. Fischer zog es vor, ihn auf die Bühne zu bringen; die Lady drängt ihren Gemahl auf das Heftigste, da fällt eine Träne von ihr auf seine Hand, und entflammt ruft er: „Ha! was war das? — Eine Thräne von dir! Eine Thräne der schrecklichsten Wuth!“ Und nun schwört Macbeth. — Schon aus dieser kleinen Andeutung sieht man, wie Fischer die beiden Hauptcharaktere auffaßte: Macbeth war für ihn ein feiger, furchtsamer Bösewicht, die Lady dagegen wild, mutig und boshaft durch und durch. Die Schauspielerin Reineke pflegte daher in dieser Bearbeitung zugleich

die Lady und die Hekate zu spielen, das personificirte Böse in zwei Gestalten. Die Lady scheint überhaupt das größte Interesse des Bearbeiters in Anspruch genommen zu haben, ihre Rolle führte er am sorgfältigsten aus. Hatte sich einmal die Auffassung einer nur fingirten Ohnmacht in die Übersetzungen eingeschlichen, so war Fischer berechtigt, dies Motiv auszubenten. Er macht darum die Lady zu einer ganz gemeinen Komödiantin. Als nach der Mordscene alle Edelleute abgegangen sind, will Macbeth nach seiner Gemahlin sehen; sie aber kommt ihm entgegen.

Macbeth. Du bist besser? (sie lächelt) Oder du warst wol gar nicht übel?

Lady. Ich habe mich noch nie so gut befunden, als da ich ohnmächtig würde. Ein Stück meiner Rolle.

Auch der Tod der Lady erschien dem Bearbeiter nicht genügend motivirt, er läßt sie dem Schreck über die letzten unglücklichen Kriegsnachrichten erliegen; Curan meldet: „Meine Zeitung tödtete bereits die Königin“⁷¹⁾.

Als diese Bearbeitung über die sächsischen Bühnen ging, blickte man schon verlangend nach einer neuen, die bald darauf erscheinen und zwei Jahrzehnte lang das Theater beherrschen sollte. Das Gerücht war laut geworden und wurde durch die angesehensten Theaterzeitungen verbreitet⁷²⁾, daß Schröder und Bürger sich zu einer neuen Einrichtung des Stückes vereinigt hätten. Durch Boie war schon Anfang 1776 Bürger bestimmt worden, die Hecenscenen für das Hamburger Theater neu zu übersetzen; in wenigen Tagen war der Wunsch erfüllt worden, und Schröder konnte sie für seine Bearbeitung benutzen. Aber noch Jahre vergingen, bis das ganze Werk bühnereif war⁷³⁾. Denn Schröder, der große Bearbeiter Shakespearescher Stücke, hatte mit den Wünschen des Publikums zu rechnen. Als Künstler bewies er den besten Willen und feines Verständnis, als Theaterdirektor hatte er Rücksichten zu nehmen; er wollte den Geschmack heben, aber dieser zog ihn oft herab. Die

Berliner Litteratur- und Theaterzeitung, die gerade über Hamburger Bühnenverhältnisse und Theaterbesucher vortrefflich unterrichtet wurde, schreibt daher mit gutem Grund⁷⁴): „Herr Schröder kennt sein Publikum und richtet sich als ein kluger Mann nach dem herrschenden Geschmack.“ Und eine treffende Bemerkung über das dortige Publikum, die noch heute ihre Gültigkeit hat, macht der gleiche Berichterstatter kurz zuvor bei Besprechung eines mittelmäßigen Lustspiels „Der Gläubiger“⁷⁵): „In Hamburg hat es hauptsächlich deshalb mit gefallen, weil so viele gute Charaktere darin sind. Ein Bewegungsgrund, der dort oft einem mittelmäßigen Stücke den Vorzug vor einem guten verschafft, wenn in diesem etwan die Hauptpersonen Bösewichter sind.“

Diesem Theaterpublikum mutete Schröder Shakespearesche Stücke zu. Der Erfolg war vorauszusehen. Zwar der erste Versuch gelang, der „Hamlet“ (20. Sept. 1776) fand großen Beifall; „Othello“ dagegen (November 1776) ward erst geduldet, nachdem der Hamburger Senat einen versöhnenden Schluß angeordnet hatte. Im Jahre 1777 blieb das Publikum Shakespeare ziemlich günstig. Dann aber folgte das Unglücksjahr 1778. Der „Lear“ war nur dadurch zu retten, daß am Schluß Cordelia am Leben blieb; „Richard II.“ und „Heinrich IV.“ dagegen wurden schonungslos abgelehnt. Daher mußte Schröder, als er für 1779 endlich den langersehnten „Macbeth“ bearbeitete, äußerst vorsichtig zu Werke gehen⁷⁶).

Schröder verstand nicht genug Englisch, um das Stück nach dem Original zu bearbeiten; er mußte sich an die Übersetzungen halten, und seiner Vorliebe für einen klar verständigen Stil entsprach Eschenburg mehr als Wieland, obwohl er diesen letzteren nicht ganz bei Seite ließ. Sehr zu bedauern aber ist es, daß er auch Stephanie und Fischer zu Räte zog und sich ihnen in vielen Änderungen, ja oft im Wortlaut ganzer Stellen anschloß. Seinem Publikum, das einmal die Tyrannen auf der Bühne nicht liebte, trug er dadurch Rechnung,

daß er den Helden möglichst von Schuld entlastete. Macbeth wird durchaus als ein gerader Charakter dargestellt, der schwach ist gegen die Versuchung, d. h. nicht wie bei Shakespeare gegen die Versuchung seines eignen Sanern, sondern gegen die äußere, die von den Hexen und der Lady ausgeht. Auf diese fällt darum alle Verantwortung. Während sie ihre ganze Beredsamkeit aufbietet, steht ihr Gemahl „in einer Art von Betäubung und innerlichen Streites“, und mit Worten wie: „Noch einmal bitt' ich dich! berausche mich nicht mit Hoffnungen, die zur Hölle führen“ sucht er sich zu wehren. Sie aber entgegnet: „Zur Hölle? — Zum Himmel auf Erden, zur höchsten Staffel menschlicher Glückseligkeit.“ In diesem Tone setzt sie ihm lange zu, denn die beiden Unterredungen der Gatten sind zu einer einzigen verschmolzen; als höchster Trumpf aber bleibt ihr die Fischersche Erfindung, die „Thräne der schrecklichsten Wuth“, durch die sie ihren Gatten zu dem Tode zwingt: „Nun ja, Weib, du siegst! — Bey dieser unnenkbaren, peinvollen Angst meines Herzens — Bey dem — ich will — ich will —.“ Und sie darauf: „Ich hab genug, Macbeth. Nun kann ich Duncan mit Heiterkeit empfangen.“

Durch diese Schwäche, die noch glaubhafter wird, weil wenig von Macbeths Tapferkeit die Rede ist, ferner auch durch Tilgung aller Stellen, in denen er sich als Heuchler darstellt, erscheint er weniger strafwürdig; ein beträchtlicher Teil seiner Schuld ist ihm genommen, damit aber auch seine Größe. Beides ist auf die Lady übertragen. Auch sie sollte nicht gleich von Anfang an gar zu abstoßend erscheinen, darum ist ihr der große Auftrittsmouolog als solcher entzogen; nur Bruchstücke daraus sind später in die Unterredung mit Macbeth verflochten, so daß also dieses Weib erst nach und nach sich als der Teufel enthüllt, der es ist. Alle bösen Eigenschaften ihres Gatten sind auf sie gehäuft, nach Fischers Vorgang sogar die Heuchelei. Auch bei Schröder muß sie daher nur scheinbar in Ohnmacht sinken und bald darauf ihrem

Gatten lachend diese List eingestehen. — Noch ein zweites Mittel, Macbeth zu entlasten, gab es, indem der Bearbeiter die unschuldigen Opfer den Augen der Zuschauer entzog. Zwar hat Schröder mit richtigem künstlerischen Gefühl die Scene der Lady Macduff stehen lassen; um aber den Eindruck des Folgenden etwas zu mildern, hat er sie durch einen Zwischenakt und die Scene in der Höhle von der Unterredung in England getrennt. Die Ermordung Banquos geschieht nicht auf der Bühne. Und das bejammernswerteste Opfer Macbeths fehlt gänzlich. Nach Fischers Beispiel, das Schröder nur consequenter durchführt, erscheint der alte Duncan überhaupt nicht. Dadurch ist natürlich der ganze Anfang des Stückes umgestaltet, der wiederholte Scenenwechsel ist aufgehoben, durch eine kleine Aenderung ist Alles zwischen die zwei Unterredungen der weired sisters eingeordnet. Indem die Enden der beiden Hergenscenen gegen einander ausgetauscht sind, kann sich an die erste gleich die Begrüßung Macbeths anschließen; und erst wenn Alle nach Inverness aufgebrochen sind, folgt die zweite Hergenscene, nur jetzt mit dem Schluß fair is foul. Der dazwischenliegende Dank des Königs, die Ernennung zum Than von Cawdor, der Entschluß nach Inverness zu reisen, das alles ist in einem Briefe Duncans an Macbeth enthalten. Zu dem letzteren findet sich übrigens folgende charakteristische Stelle: „In diesem Augenblicke eile ich nach Inverness, um dich in deinem eignen Hause, als meinen Gast zu empfangen.“ Damit ist Macbeth auch von dem Vorwurf befreit, seinen Gast ermordet zu haben.

Man sieht, daß Schröder sich große Freiheiten in der Führung der Handlung nahm; und entsprechend ging er mit dem Dialog vor. Alles Rohe, was beim Publikum Anstoß erregen konnte, mußte fortbleiben, die Rolle des Pförtners wurde deshalb ganz gestrichen. Der Ausdruck ist wie in allen Schröderschen Bearbeitungen leicht verständlich und deutlich; was Eschenburg als erläuternde Anmerkung brachte, wurde meist in den Text übernommen; wichtige Dinge, wie im fünften

Aufzug die Prophezeiungen, werden zu größerer Eindringlichkeit gern mehrmals wiederholt. Der Ton ist oft etwas spießbürgerlich, denn die Hamburger hörten, wie oben schon gezeigt ist, von der Bühne herab gern Worte redlicher Gesinnung. Hier hat nun Stephanie starken Einfluß auf Schröder gehabt. Ganze Dialogstellen übernahm dieser wörtlich aus der Wiener Bearbeitung, natürlich nur im vierten und fünften Akt, da Stephanie ja nur die Katastrophe behandelt; die Schlußreden des kleinen Macduff, mehrere Stellen in den Unterredungen zwischen Malcolm und Macduff, zwischen dem Arzt und der Kammerfrau und Einiges in den letzten Reden Macbeths und Malcolms, kurz, mancherlei Aussprüche einer gut bürgerlichen Moral stammen aus dieser Quelle und sind von hier teilweise bis in Bürgers Bearbeitung gedrunken.

Schröder liebte es ferner nicht, daß der Zuschauer selbst zu unbedeutenden Vorgängen auf der Bühne noch ein Warum zu fragen hätte. Er suchte daher Manches genauer, oft etwas pedantisch zu motiviren. So erklärt die Lady das Klopfen nach der Mordthat: „Es sind vermuthlich die Thanes die im andern Hause geschlafen.“ Macduffs Verächtigung, Duncan zu wecken, muß erklärt werden. Als er hört, daß der König noch nicht wach sei, fragt er:

Auch seine Kämmerer nicht?

Macbeth: Ich habe noch niemand gehört.

Macduff: Der König vermuthete, daß sie die Zeit verschlafen würden, drum befahl er mir ihn frühzeitig zu wecken.

Und weil Ross am Ende des dritten Aufzuges auf dem Schlosse des Macduff sich befindet, fragt Macbeth in der Banquetscene:

Wie mich dünkt, vermisste ich auch den Thane von Ross?

Lenox: Wie ich gehört, ist er in Fife.

Der Shakespearesche Stil ist begreiflicherweise in dieser Behandlung kaum wiederzuerkennen, der Bilderreichtum des Originals erscheint sehr geschmälert, die Redeweise ist nüchterner

geworden, indem für die kühnen Umschreibungen Shakespeares meist die einfache Bezeichnung, die sie vertreten, gesetzt ist.

Als das Stück am 21. Juni 1779 zum ersten Male mit der Musik von Stegmann in prächtiger Ausstattung gegeben wurde, fand es nur eine laue Aufnahme. „Die Charaktere des Macbeths und seiner Frau waren dem Hamburger Publikum zu abscheulich“⁷⁷). Auch in der Folgezeit wurde es nur selten gegeben, obwohl es bei den Wiederholungen besser gefiel, besonders wenn man hinterher eine Operette spielte.

Schröder schickte das Stück an Bürger, damit er es bei seiner Bearbeitung als Grundlage benutze; und dieser hielt sich in manchen Einzelheiten eng an die Vorlage. Jahre lang hat er an seinem „Macbeth“ gearbeitet, eine leichtfertige Puscherei kann man das Werk darum nicht nennen. Daß es heute dem Leser als eine grobe Entstellung erscheint, liegt in den veränderten Ansprüchen; für die Zeit seiner Entstehung war es ein wesentlicher Fortschritt gegen die früheren Versuche. Daß ein Bearbeiter mit dem Werke eines fremden Dichters frei schalten dürfe, war eine allgemein verbreitete Anschauung; aus ihr sind die Mängel von Bürgers „Macbeth“ nicht abzuleiten. Verhängnisvoll war vielmehr, daß der Dichter nicht freie Bewegung hatte, da er ja an Schröders Vorarbeit gebunden war, und ferner, daß seine ganze Begabung sich auf das kleine Gebiet der Lyrik und Balladendichtung concentrirte, daß sie dagegen für das Drama nicht ausreichte. Diese Erkenntnis ging ihm jedoch erst während der Arbeit auf.

Viele Fehler sind nicht Bürger, sondern seinem Vorgänger zur Last zu legen. Die Szenenfolge des Hamburger Manuscripts ist fast durchgehends beibehalten, denn in dieser Hinsicht war für Bürger die Erfahrung des großen Bühnenpraktikers maßgebend, obwohl er auch hier schon trotz Schröder die Macduffszenen wieder an ihren richtigen Platz stellte. Leider blieb dagegen Duncan auch aus dieser Bearbeitung fort, und

der Nothbehelf des Briefes im ersten Akt mußte noch einmal eintreten.

In der Auffassung der Hauptcharaktere folgte Bürger im Wesentlichen dem Hamburger Vorbild und befestigte dadurch die seitdem für längere Zeit traditionell gewordene Anschauung. Auch bei ihm ist Macbeth der verführte edle Held, aber mehr Held als bei Schröder. Die Scenen, in denen von seinen Kriegsthaten die Rede ist, ließ sich Bürger nicht entgehen⁷⁸). Ein so tapferer Heerführer konnte aber nicht mit feigen Worten vor dem Morde zurückbeben, wie sie Schröder ihm in den Mund gelegt hatte; das einzige Zugeständnis, welches Bürger der einmal beliebten Auffassung machen konnte, war, daß er Macbeth passiv den bösen Mächten verfallen sein ließ, gleichsam als ob kein Widerstreben das einmal bezeichnete Opfer vor den Geistern der Hölle retten könne. Diese Änderung führt schon einen Schritt näher zu dem Shakespeareschen Original; und ebenso ist in der beinahe girrenden Zärtlichkeit, welche Macbeth bei Bürger an den Tag legt, eine Spur von richtiger Auffassung enthalten. Daß der Bearbeiter die Lady als vollkommene Furie darstellt und daß er den Pförtner ganz beseitigt, sind wieder Folgen des engen Anschlusses an Schröder; dagegen ist der Versuch, die Rolle des redlichen Banquo zu vergrößern und so eine eindringliche Contrastfigur zu schaffen, Bürgers eigene Erfindung.

Neben diesen alten und neuen Willkürlichkeiten finden sich aber auch Zeugnisse einer durchaus richtigen Auffassung, die für jene Zeit sogar originell waren. Nicht nur, daß Bürger an der Hand des Originals Vieles, was Schröder ausgelassen hatte, wieder einfügte, oder umgestellten Scenen und Reden ihren gebührenden Platz wieder anwies; er hat sich auch von dem Einfluß Stephanies und Fischers nach Kräften befreit; zwei Stellen nur stammen noch aus der Wiener Umdichtung, und nur die Beseitigung des Königs Duncan erinnert noch an die Prager Bearbeitung. Ein Beispiel, wie richtig Bürgers

Gefühl manchmal urtheilte, gibt die Scene des kleinen Macduff. Es ist oben in der Analyse wahrscheinlich gemacht, daß hier ein Theil des Gespräches als Interpolation auszuscheiden ist; Bürger ist der einzige Bearbeiter, der diese als unecht bezeichnete Stelle gestrichen hat.

Berühmt geworden ist aber die Bearbeitung erst durch die Hengenscenen; auf sie hat der Dichter sein Hauptaugenmerk gerichtet. Nicht nur, daß er die vier Shakespeareschen übertrug, er dichtete für den Schluß seines ersten und zweiten Aufzuges noch zwei neue hinzu, die sich durchaus zu der Auffassung schicken, daß Macbeth willenlos den Dämonen verfallen ist⁷⁹). Diese verfolgen ihn auf sein Schloß, um ihn weiter zum Bösen zu stacheln, „eh er sich ernüchtern kann.“

Die Hengenscenen sind ebensowenig wie das übrige Stück getreu übersetzt; auch hier ließ sich Bürger frei gehen. Er hatte sich mit vielem Fleiß einen durchaus eigenen Stil ausgebildet, besonders in formaler Hinsicht hatte er emsig an seinen Versen gefeilt; klar, sinnlich-an anschaulich, lebhaft, oftmals derb ist seine Sprache. Und diese Eigentümlichkeiten waren ihm so in Fleisch und Blut gedrungen, daß er sie nicht überwinden konnte, selbst wo er einen anderen Dichter zu übersetzen hatte. Behandelte dieser nun gar ein Thema, das auch ihm nahe lag, schlug er Töne an, die den seinen verwandt waren, dann suchte Bürger das Original nicht nur zu erreichen, sondern — vor Allem in Äußerlichkeiten — wo möglich zu überbieten. Das traf vornehmlich bei Shakespeare zu, den er aufrichtigst bewunderte und dem er doch in seiner Übersetzung große Gewalt anthat. Die ganze Dunst- und Rebelwelt seiner Balladen führte er in das fremde Werk ein.

Als er an die Übersetzung ging, waren die wichtigsten der hierhergehörigen Balladen bereits entstanden, „Lenore“ und der „Raubgraf“ schon gedruckt, der „wilde Jäger“ und „des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ wenigstens concipirt. Und die mannigfachen Einzelheiten der Landschaft, welche in diesen

Gedichten, wenn auch nur leicht angedeutet, wiederkehren, verschmelzen wie von selbst zu einem einheitlichen Gesamtbilde. Der Harz und die norddeutsche Tiefebene sind Ort der Handlung, und eben diese Umgebung hatte Bürger im Auge, als er den „Macbeth“ bearbeitete; das beweisen die Abweichungen vom englischen Text. Denn jene Haide, über der in der „schluderschlackrigen“ Luft die Krähen wimmeln, und wo am faulen Moor die Unke ruft, das ist nicht mehr die Haide des schottischen Hochlandes, sondern offenbar das „Moor und Geröhricht“ und das „schilfige Unfengestade“, wo die Pfarrers-tochter ihr Kind begräbt. Und ebenso hat Bürger Macbeths Schloß, das so lieblich in der grünen Umgebung liegt, wo Menschen wol Greuel verüben können, wohin sich aber die Geister der Finsternis nicht wagen dürfen, mit anderem Auge geschaut als der englische Dichter. Schon daß er von einer „Burg“ spricht und damit unsere Blicke zu der Spitze eines Felsens hinauflekt, dann daß er die Hexen zur Nacht auf dem Burgaltane hocken läßt, legt die Vermutung nahe, als habe er den „Falkenstein“ oder ein ähnliches Felsenneß vor Augen gehabt, wie im „Raubgraf“ oder der „Entführung“. Zwischen der ersten schnellen Übersetzung der Shakespearischen Hexenscenen und der Bearbeitung des ganzen Stückes war ferner der „wilde Jäger“ entstanden. Bürger wiederholte sich daher zum Teil wörtlich, als er in der ersten hinzugedichteten Hexenscene den wahnsinnig durch Korn und Dorn dahinjagenden Macbeth schilderte, ähnlich wie er eine solche Situation schon früher in der „Venore“ und im „Raubgrafen“ ausgeführt hatte.

Hinzukommt, daß Bürger viele Eigentümlichkeiten seines Stiles auf die Hexenscenen übertrug. Die Coordination je dreier sich gegenseitig ergänzender Worte oder Begriffe liebte er besonders:

Wie und wo und wann sie wehen,
Sausen, brausen, Wirbel drehen,

oder gar:

Soll sich krümmen, winden, wimmern,
Nechzen, krächzen und verkümmern.

Durch solche Häufung suchte er noch stärkeren Eindruck zu erzielen als Shakespeare, wie er denn überhaupt in der Schilderung und Charakteristik der scheußlichen alten Weiber sich gar nicht genug thun konnte. Zum Bürgerischen Stil gehören weiter die häufigen Interjektionen und die zahlreichen Diminutiva und diminutivischen Anreden. Die alten Betteln geben sich Koseworte und reden von ihrem Meister ganz vertraulich als von Urian (vgl. den „Raubgrafen“). Am charakteristischsten für Bürger ist aber der Dialekt. Er sollte volkstümlich sein und entfernte sich daher sehr häufig vom Schriftdeutsch. Aber Bürger war in der Ausnahme vulgärer Wendungen und Worte hier wie in den Balladen weder consequent noch wählerisch und griff bald nach Ober-, bald nach Niederdeutschland aus. So findet man denn in den Hexenscenen die bunteste Mischung, neben einem „Schwesterle“, „ä Bissel“, „ä wacker Schäzel“, neben einem „nit“ für „nicht“ auch zahlreiche niederdeutsche Ausdrücke: Heu und Hozeln (vgl. „Kaiser und Abt“), glupen, Zauberpott, Kellerlorf (vgl. Bürger's eigene Anmerkung zu dem Gedichte „Adler und Lork“) u. s. f.

Und doch liegt trotz aller Übertreibung und Verzerrung in dem Bürgerischen „Macbeth“, besonders in den Hexenscenen etwas Gesundes. Bürger war der Erste, welcher einsah, daß für einen so mächtigen Inhalt, wie ihn die Shakespeareschen Dramen darbieten, auch die Form von hoher Bedeutung sei. Freilich blieb er dabei an dem Alleräußerlichsten haften.

Als Beispiel möge die erste kurze-Hexenscene gelten. Niemand wird hier von einer wirklichen Übersetzung, geschweige von einer guten, reden. Und doch sind alle äußeren Elemente einer solchen berücksichtigt. Mit einer einzigen Ausnahme wendet hier Shakespeare die stumpfen Versausgänge an, Bürger folgt ihm durchaus. Die Schlußzeile Hover through the

fog and filthy air ist bemerkenswert durch die Alliteration. Bürger schrieb:

Das kan wips! ein minzig Wort.

Susch! durch Schlichschlacker fort!

Der Vers *When the hurlyburly's done* fällt durch die Klangmalerei auf; Bürger übertrug ihn nicht, sondern ersetzte ihn durch „Wenn die Krah am Nase kraht.“ Ebenso war es ihm klar, daß der Refrain

Double, double toil and trouble;

Fire burn and cauldron bubble

durch Tonmalerei, nämlich den stets gleichen Vokal wirke. Er gab ihn darum im ersten Versuch folgendermaßen wieder:

Surtig! — daß der Spuf sich modle,

Lodre Lohe, Kessel brodle!

Doch das genügte seinem Ohr noch nicht, er schrieb später:

Lodre, brodle, daß sichs modle,

Lodre Lohe, Kessel brodle!

eine Übersetzung, die bis heute die beste geblieben ist.

Aber mit diesen äußerlichkeiten verband sich nicht die gleiche Sorgfalt in der Wiedergabe des Ausdrucks. Bei Shakespeare gebrauchen die Hexen die Sprache des niederen Volkes, Bürger ließ sie in ausgesuchtester Gemeinheit reden; sie sprechen, nach dem Ausdruck eines Kritikers⁸⁰⁾, wie Zigeunerinnen aus Baierns Wäldern. Es ist unverkennbar, daß Bürger mit seinen Hexen ein Gruseln erwecken wollte, wie es etwa eine schaurige Spinnstubengeschichte erregt, *a woman's story at a winter's fire, authorized by her grandam*. Das mag für die Hexenscenen seine Berechtigung haben; leider aber dehnte Bürger diesen Ton fast über das ganze Stück aus. Besonders hat die Lady etwas Hexenartiges in diesem Sinne bekommen. Wenn sie bei Shakespeare von den Kämmerern sagt: *I have drugg'd their possets*, so sind das die kühlen Worte des entmenschten Weibes. Wenn Bürger daraus macht: „Ich rührt' ihneu ein so kräftiges Schlastrränkchen ein“, so hören wir die fichernde Schadenfreude

einer braunenden Hexe. Bei einer also umgestalteten Lady nimmt es nicht Wunder, daß ihr am Schluß der Teufel den Hals umdreht.

Bürger meinte gewiß, den „Macbeth“ dadurch zu popularisiren; dahin geht sein Bestreben wenigstens durchweg in der Diktion des Stückes mit ihren vielen vollstümlichen Ausdrücken und sprichwörtlichen Wendungen. Schröder hatte einen nüchtern-prosaïschen Stil gewählt, der sich in freiester Weise von Shakespeare entfernte. Bürger wich von seinem Vorbild nach zwei Richtungen hin ab. Wo er populärer als dieses sein will, da wird er derb, da wird von „Mörderfäusten“, von einer „Schafsseele“ und „Näsewangen“ geredet, da wird ein Unglücksbote „Hausars!“ und der tote Macbeth ein „verworfenes Nas“ genannt, da nimmt Macbeth die Lady als sein Liebchen oder sein Trautchen in den Arm. Weit häufiger und wichtiger sind aber die Fälle, in denen Bürger von Schröders Text ausgehend wieder näheren Anschluß an Shakespeares Wortlaut sucht. Da nimmt er eine unberücksichtigt gebliebene Anspielung wieder auf, da sucht er gar ein Wortspiel nachzubilden; und unter den 27 Fällen, wo Schröder ein auffallendes Shakespearesches Bild zerstört hat, versucht Bürger 21 mal, ein solches wieder herzustellen.

Mit alledem ist noch durchaus kein Werk entstanden, welches das Shakespearesche Original ersetzen könnte; aber wenn man die Entstehungsgeschichte dieses Stückes kennt und weiß, wie der Bearbeiter durch Rücksichten und Schwierigkeiten eingeengt wurde, so wird man milder urtheilen. Zwanzig Jahre lang vermochte in Deutschland keiner eine bessere Bühnenbearbeitung zu schaffen, als die Bürgersche war. Zeitgenössische Kritiker sprechen von ihrer großen Bühnenwirkung⁸¹⁾, die noch erhöht wurde durch die „fürchterlich schöne“ Musik, welche Reichardt zu den Hexenscenen schrieb, die Partien der Hexen für kräftige Frauenstimmen, die der Hekate für Tenor⁸²⁾. In welcher Bearbeitung man in Zukunft auch den „Macbeth“ spielte, die

Reichardt'sche Musik nahm man jetzt fast überall zu Hülfe. Da nun aber diese die hinzugedichteten Hergenscenen Bürger's mit umfaßte, so trug sie die Auffassung der Schröder-Bürger'schen Bearbeitung, die Vorstellung von dem edlen Macbeth, der einer übermächtigen Höllemacht erliegen muß, an alle Bühnen. Und von dieser Auffassung, die sich mehr und mehr befestigte, konnte sich selbst Schiller, als er um die Wende des Jahrhunderts die erste Bearbeitung in Versen unternahm, nicht freimachen.

IV.

Es ist zur Genüge bekannt, wie großen Einfluß die Wieland'sche Übersetzung von Shakespeares Dramen auf den jungen Schiller und seine ersten Dichtungen gehabt hat. Freilich, nicht im Sturm eroberten sie das Herz des Jünglings. Erst durch wiederholte Lektüre drang Schiller in das Verständnis des großen englischen Dichters ein. In späteren Jahren noch stand es ihm lebhaft vor der Seele⁸³⁾, wie er in frühem Alter bei der ersten Bekanntschaft mit Shakespeare sich von dessen Kälte empört gefühlt hatte. Denn dem jungen Schiller war es Freude und Bedürfnis, in dem Kunstwerk das Herz des Künstlers zu entdecken. Shakespeare aber trat ganz hinter seinen Werken zurück und verriet nirgends persönlichen Anteil an dem Schicksal seiner poetischen Gestalten. Doch bald trat in Schillers Seele der Umschwung ein, und mit Hingabe vertiefte er sich in die Lektüre der deutschen Shakespeare-Übersetzung, eines der ersten Bücher, welche er sich anschaffte. Besonders das Düstere und das Titanische in diesen Werken nahm seine Phantasie gefangen, auf der einen Seite Hamlets Todesbetrachtungen, auf der andern Seite die gewaltigen Tyrannen oder auch der Kampf gegen die Tyrannei. Aber unter allen Dramen dieses „Enceladus“, zu dem der junge Dichter, wie er sagte, schwindelnd hinauffah⁸⁴⁾, hat außer dem „Julius

Caesar“ ihn keines so stetig durch sein ganzes Leben begleitet, wie der „Macbeth“. Durch alle Lebensepochen Schillers und durch alle seine Werke hindurch können wir die Spuren verfolgen. In der Jugendzeit sehen wir das Ringen mit diesem gewaltigen Stoff und daher das einfache Entleihen; in den Jahren der philosophischen und geschichtlichen Studien lernt der Schüler von seinem großen Vorbild und hebt sich näher und näher zu ihm empor; in der Zeit der Reise steht ein Meister dem andern gegenüber, und mit geläutertem Erkennen schließt sich der jüngere in freiem Nachdichten an den älteren an. Die Räuber, Wallenstein und Tell, Anfang, Mitte und Ende von Schillers dramatischer Thätigkeit, zeigen den Einfluß von Shakespeares „Macbeth“.

Schiller sah in seiner Jugend in Macbeth einen wahren Teufel, der nur am Schluß, wo er menschlich leidet, einiges Mitgefühl erweckt⁸⁵); und interessant war ihm besonders das Werden dieses Charakters, die Steigerung der Bosheit. Ganz wie einen seiner Kranken studirte ihn der junge Mediciner⁸⁶). Kein Wunder, daß sich Reminiscenzen früh in seinen Werken finden. Seltsam nimmt sich im Munde eines Jünglings das Bild aus, das Shakespeare, wie nahe es ihm auch durch seinen Beruf lag, doch nur als allerletztes Bekenntnis einem Mann in den Mund legt, dem die Welt nichts mehr zu geben vermag: der Vergleich des menschlichen Lebens mit der kurzen Rolle eines Schauspielers. Und Schiller übernimmt es als seine Anschauung, da er den Tod eines Freundes besingt⁸⁷):

Was sind denn die Bürger unterm Monde?

Gaukler, theatralisch ausstaffirt

Mit dem Tod in ungewissem Bunde,

Bis der Falsche sie vom Schauplatz führt:

Wohl dem, der nach kurz gespielter Rolle

Seine Larve tauschet mit Natur,

Und der Sprung vom König bis zur Erdenstolze

Ist ein leichter Kleiderwechsel nur⁸⁸).

Ebenso sind in dem Gedichte der Anthologie „Die schlimmen Monarchen“ die Verse:

Daß die blinde Meze Glük in eure Tasche
Eine — Welt gesteckt?

und: Berget immer die erhabne Schande
Mit des Majestätsrechts Nachtgewande!

kaum ohne Macbeth I, 2, 14 f. und II, 2, 64—72 zu verstehen.

Auch die „Räuber“ zeigen Spuren von der Lektüre des „Macbeth“. Den genialen Einfall Shakespeares, daß er den Macbeth seine Mordgehilfen gewinnen läßt, indem er ihnen beweist, das in Aussicht genommene Opfer habe sie schwer beleidigt, wiederholte Schiller in der Unterredung zwischen Franz und Hermann.

Die hastige Dialogwendung I, 5, 57:

Macb. Duncan comes here to-night.

Lady.

And when goes hence?

fand ihr Gegenstück in den „Räubern“ III, 1:

Franz. Ich komme —

Amalia. Und wann gehst du wieder?

Und Karl Moor konnte sein Gefühl beim Wiedereintritt in das Vaterhaus nicht inniger aussprechen, als durch das Verweilen bei dem guten Vorzeichen: „Sieh da auch die Schwalbennester im Schloßhof.“

Von diesen Jugendtagen an begleitete der „Macbeth“ unsern Dichter ununterbrochen; immer wußte Schiller aus dem großen Kunstwerk neue Gesetze des dramatischen Schaffens abzuleiten, bis er gegen das Ende des Jahrhunderts in das intensivste Studium dieses Dramas trat. Es geschah das zu der Zeit, als ihm der „Wallenstein“ schwere Sorge machte. Er hatte in diesem Stoffe mit richtigem Gefühl die Erfüllung aller Anforderungen gefunden, die man an einen tragischen Vorwurf stellen darf. Als er aber an die Ausarbeitung im Einzelnen ging, sah er nicht immer gleich die Brücke, die ihn

von seinen Theorien in die Praxis leitete. Und in solchem Zweifel beruft er sich einmal Goethe gegenüber auf den „Macbeth“ als einen verwandten Stoff, der also auch eine verwandte Behandlung zulasse, so wie er sich ein halbes Jahr später gegen Körner dahin äußerte, daß auf den „Wallenstein“ nächst „Hermann und Dorothea“ und den daran geknüpften Gesprächen mit Goethe Keiner größeren Einfluß gehabt habe als Sophokles und Shakespeare⁸⁹).

Die Vergleichung des „Macbeth“ mit dem „Wallenstein“, zu der Schiller selbst herausfordert, ergibt nun in der That große Übereinstimmungen, doch auch Unterschiede von weittragender Bedeutung, die uns in die Verschiedenheit beider Dichter einführen. Beide Helden stehen einem schwachen Regiment gegenüber, doch zu ihrem Unheil sind sie beide bestimmbare, nicht bestimmende Naturen. Wie Macbeth ist auch Wallenstein ein tapferer Kriegermann, der jedem Feind, den er ins Auge fassen kann, kühn entgegentritt, ein Liebling der Soldaten, ein angesehener Fürst des Reiches, der einen Gewaltstreich gegen den angestammten Herrscher plant, um sich selbst die Krone aufzusetzen. Er ist anfangs nicht gewillt zum Verrat, ihm liegt nur daran, den Erfolg in Händen zu haben, die bösen Mittel scheut er anfangs.

„D! sie zwingen mich“, ruft er aus, „sie stoßen Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein.“

Zum festen Entschluß wird Wallenstein wie Macbeth erst gedrängt; erst wenn er muß, wird er handeln. Das wird oft betont⁹⁰). Diese Nötigung geschieht bei Shakespeare aus der inneren Anlage des Helden, aus seiner Phantasie heraus. Erst in zweiter Linie tritt eine Einwirkung von außen hinzu, einerseits eine übersinnliche durch die Hexen, andererseits eine rein menschliche durch die Lady.

Ähnlich ist es bei Schiller: Wallenstein führt sich vor die Gedanken, daß er seine Pläne für das Reich am einfachsten durchsetzt, wenn er sich vom Kaiser lossagt. Aber er scheut doch

den offenen Verrat. Auch er muß erst durch andre Einwirkungen zum Handeln genötigt werden. Und hier ist nun der Unterschied von Shakespeare der, daß in Wallensteins Innerem keine solche zwingende Macht liegt, wie in Macbeth. Wallenstein hat allerdings innere warnende oder zurendende Stimmen und Träume, doch beeinflussen diese nur seine Beurteilung der Menschen, nicht seinen Entschluß zum Verrat⁹¹⁾. Alle Überredung zum Abfall vom Kaiser geschieht von außen, eine überfinnliche durch die günstige Constellation der Sterne, eine rein menschliche durch allerlei Zufälle und Intriguen, das Drängen seiner Anhänger Illo und Terzky, die sich bei dem Abfall bereichern wollen, die Gefangennahme Sefius, das Bündnis mit den Schweden, die Beredsamkeit der Gräfin⁹²⁾.

Mit diesem stärkeren Kampf äußerer Mächte um die Seele des Helden hängt es zusammen, daß bei Schiller die Handlung bedeutend vielseitiger wird, wie denn überhaupt eine dichte Schale von politischen Ereignissen sich um den rein menschlichen Kern der Handlung legt. Und durch eben dies stärkere Betonen der politischen Lage wird zugleich der Held entlastet. Wallenstein hat gute Ziele, sein Patriotismus adelt ihn, er will dem Land den Frieden geben; Macbeth hat nur seinen Ehrgeiz. Wallenstein fällt von einem undankbaren Kaiser ab, wenn er sich auch einmal (Wallensteins Tod 549 ff.) ähnlich wie Macbeth vergegenwärtigt, was ihm dieser Ferdinand einst war; Macbeth ermordet den huldreichen Duncan.

Fast noch größer als zwischen den Helden ist die Ähnlichkeit zwischen der Lady Macbeth und der Gräfin Terzky, besonders in der älteren Fassung des „Wallenstein“, die in Böttigers Manuscript in Nürnberg erhalten ist.

Wallensteins Sternenglaube hält zurück, Macbeths Phantasie treibt meistens vorwärts. Wallensteins Entschluß kommt daher zu spät, Macbeths Entschluß und That kommt zu früh. Daher wirken die beiden Frauengestalten, die ihnen an die Seite gestellt sind, trotz ihres äußerlich gleichen Verfahrens,

grundverschieden. Die Gräfin arbeitet der geheimen hemmenden Macht der Sterne durch ihr Intrigiren entgegen. Die Lady verstärkt die Thätigkeit der Phantasie bei ihrem Gatten. In Einem aber sind sie sich gleich, in dem unbedingten Vertrauen auf die Kraft ihrer Worte. In einer späterhin getilgten Stelle drückt daher auch Wallenstein sein Misbehagen und seine Ohnmacht gegenüber dieser siegesgewissen Frau aus:

Seht diese Zunge nicht an mich, ich bitt' Euch,
Ihr wißt, sie ist die Waffe, die mich tödtet,
Geschlagen bin ich wenn ein Weib mich anfällt,
Ich kann mit dem Geschlecht nicht Worte wechseln;
Denn nicht mit Gründen ist es zu gewinnen.
Die beste Sach' in Weiberhand verdirbt⁹³⁾.

Diese Worte passen allerdings nicht auf die sarkastische Gräfin mit ihrem feinen Spott und ihren noch feineren Combinationen. Aber ursprünglich hatte Schiller ihr auch derbere Waffen und eine wildere Beredsamkeit gegeben. Die folgende, später gestrichene Rede mag zeigen, wie viel Ähnlichkeit die Gräfin im ersten Entwurf mit der Lady Macbeth hatte:

Heißt man dich morden, mit verfluchtem Stahl
Den Schoß der dich getragen hat, durchbohren?
— Das wäre wider die Natur und werth
Die Eingeweide schauernd aufzuregen.
Und dennoch haben's um geringern Preis
Nicht wenige gewagt und ausgeführt.
Was ist an deinem Fall so ungeheures?⁹⁴⁾

Zu den angeführten Parallelen ließe sich noch manche kleinere hinzufügen. Octavio, welcher Wallenstein mit seinen Forschern umgeben hat und Buttler gegenüber dasselbe Mittel der Überredung, wie Macbeth gegenüber den Mördern, oder Franz Moor gegenüber Hermann anwendet, hat einzelne Züge von dem schottischen König erhalten. Die Scenen nach dem Mord bieten in beiden Stücken auffallende Übereinstimmungen, wie auch der

Trevel, einen Schlafenden zu morden, besonders hervorgehoben wird. Und so wäre noch manche Einzelheit zu nennen. Weit wichtiger aber ist es, zu betonen, daß Schiller trotz mancher Anlehnung ein durchaus originales Werk geschaffen hat, ja, daß er gerade am „Wallenstein“ seinen ureigenen dramatischen Stil erfand und ausbildete.

„Es macht mir wirklich eine Epoche“, schrieb er am 16. März 1798 an Körner, „dir den Wallenstein vorzulegen, deine und meine Forderungen an ein Kunstwerk sind seit diesen eilf Jahren, da ich das letzte Drama gemacht, gestiegen, und Gott gebe, daß meine Kräfte zugleich gestiegen sein mögen.“ Und Körner antwortete am 26. März: „Daß unsre Forderungen an ein Kunstwerk seit eilf Jahren gestiegen sind, finde ich auch, und wir können uns dazu Glück wünschen.“

Durch jahrelange Beschäftigung und das wiederholte Ringen mit dem Stofflichen hatte Schiller das Lagerleben des dreißigjährigen Krieges mit seiner eigentümlichen Art des Gebahrens und der Rede so gründlich kennen gelernt, daß er zwar einerseits sich endlich übersättigt fühlte und längere Zeit nichts mehr von Soldaten sehen und hören wollte, andrerseits aber doch zeit lebens sich von gewissen Bildern, Ausdrücken und Redewendungen, die ihm in Fleisch und Blut übergegangen waren, nicht mehr freimachen konnte. Noch mehr aber als mit dem Stoff, kämpfte er anfangs mit dem Stil. Die Ausarbeitung in Prosa, die er ursprünglich gewählt hatte, die vielen sachlichen politischen Verhandlungen, welche der Inhalt mit sich brachte, und endlich die ausgesprochene Absicht, nicht in die Fehler seiner Jugenddramen zu verfallen, gaben den zuerst ausgeführten Szenen eine große Trockenheit. „Sie entstand“, sagt er selbst, „aus einer gewissen Furcht, in meine ehemalige rhetorische Manier zu fallen, und aus einem zu ängstlichen Bestreben, dem Objekte recht nahe zu bleiben“⁹⁵).

Aber indem ihm diese Trockenheit störend auffiel, war auch schon die Umkehr geboten. Und als er die alten Prosa-

scenen versificirte und alles Weitere in Jamben ausführte, gönnte er in einzelnen Abschnitten der Rhetorik wieder breiteren Raum, freilich einer künstlerisch abgeklärten, an der Antike gesuchten Rhetorik.

So ist jener classische dramatische Stil entstanden, jene harmonische Verbindung von sachlich ausführlicher Erörterung, deklamatorischem Pathos und epigrammatischer Zugespitztheit, drei Elementen, die neben einander schon immer bestanden hatten, deren Durchdringung aber erst Schiller zufiel.

Wenn Schiller während der Arbeit am „Wallenstein“ Sophokles und Shakespeare als seine Muster nennt, so hat er von dem Ersteren mehr für den Stil, von dem Letzteren mehr für den Aufbau gelernt, besonders für die Behandlung historischer Stoffe. Denn im Stil mußte er schon durch die größere Ausführlichkeit von Shakespeare abweichen, den die Fülle der Handlung in seinen Dramen zu knapperem Ausdruck zwang. Schiller dagegen ließ gern jede Person ihre Stimmung zergliedern und ihr Handeln ausführlich motiviren. „Ich lasse meine Personen“, schreibt er am 24. August 1798 an Goethe, „viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen; Sie haben mir darüber nichts gesagt und scheinen es nicht zu tadeln. Ja Ihr eigener Usus sowohl im Drama als im Epischen spricht mir dafür. Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäßer scheinen. Aber das Beispiel der Alten . . . scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eben hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordert.“

Schiller sah alle poetischen Personen als symbolische Wesen an und meinte, eine kürzere Ausdrucksweise würde arm und trocken ausfallen, „sie würde auch viel zu sehr realistisch, hart und in heftigen Situationen unausstehlich werden.“ Wie sehr er darin von Shakespeare abwich, das läßt sich besser als durch lange Erörterungen an einem Beispiel zeigen, in welchem Lady

Macbeth und die Gräfin Terzky das Gleiche mit verschiedenen Worten sagen:

Macb. I, 7, 51 ff.

Nor time nor place

Did then adhere, and yet you would make both:

They have made themselves, and that their fitness now

Does unmake you.

Wallensteins Tod 453 ff.:

Wie? da noch alles lag in weiter Ferne,

Der Weg sich noch unendlich vor dir dehnte,

Da hattest du Entschluß und Muth — und jetzt,

Da aus dem Traume Wahrheit werden will,

Da die Vollbringung nahe, der Erfolg

Versichert ist, da fängst du an zu zagen?

Nur in Entwürfen bist du tapfer, seig

In Thaten?

Als Schiller seinen „Wallenstein“ beendet hatte, war er, wie schon bemerkt ist, der Politik im Drama und des Kriegslärms herzlich satt und freute sich, in der „Maria Stuart“ einen Stoff von seiner rein menschlichen Seite behandeln zu können. Aber noch war die frisch geförderte Arbeit erst bis zum dritten Akt vollendet, als er sie unterbrach, um Shakespeares „Macbeth“ für das Weimarer Theater zu bearbeiten, was, wie er anfangs meinte, in etwa acht oder vierzehn Tagen geschehen könnte. Doch nahm ihn die Arbeit viele Wochen in Anspruch⁹⁶).

„Macbeth“ war in Weimar seit längerer Zeit nicht aufgeführt worden. Unter der Theaterleitung Bellomos vom Januar 1784 bis April 1791 war er nur zweimal gespielt worden⁹⁷). Goethe hatte dann in den Anfangsjahren seiner Direktion den Grundsatz verfolgt, erst durch kleinere Stücke die Truppe zu schulen, größere Werke dagegen zunächst gemeinsamer Lektüre vorzubehalten⁹⁸). Den „Macbeth“ freilich hätte er längst gern

aufgeführt, aber es mangelte an einer befriedigenden Bühnenbearbeitung. Und in diesem Urteil, besonders soweit es die Übersetzung des „traurigen Eschenburg“ und die „Pöfcherei“ Bürgers anging, pflichtete ihm Schiller bei⁹⁹⁾. Hoherfreut war daher Goethe, als er im Jahre 1797 von dem Freunde erfuhr, daß dieser die Königsdramen Shakespeares zu bearbeiten vorhabe; er meinte sogar, die am „Wallenstein“ erworbene Übung würde dem Unternehmen nützlich sein¹⁰⁰⁾. Aber der Plan wurde wieder aufgegeben.

Da muß wol Goethes erneute Beschäftigung mit dem alten englischen Theater im Jahre 1799¹⁰¹⁾ frische Anregung gebracht haben. Gleich nach seiner Übersiedelung nach Weimar wenigstens, noch vor Mitte Januar 1800, finden wir Schiller bei der Bearbeitung des „Macbeth“. Das Werk geht rüstig vorwärts, am 20. Januar sind die beiden ersten Aufzüge, der schwierigste Teil der Arbeit, aus dem Rohen fertig, am 6. Februar hofft Schiller das Ganze zu vollenden und liest an diesem Tage dem Freunde zwei Aufzüge vor; doch noch am 14. Februar kennt Goethe den Schluß nicht. Dann hinderte eine heftige Krankheit den Dichter mehrere Wochen hindurch an der nochmaligen Überarbeitung¹⁰²⁾, so daß erst Anfang April, wol kurz nach dem dritten, das Werk unter Goethes Beirat seinen Abschluß fand. Nachdem hierauf in der zweiten Hälfte des April und der ersten Hälfte des Mai die Proben unter Schillers Leitung abgehalten worden waren, fand am Mittwoch, dem 14. Mai, die erste Aufführung statt¹⁰³⁾.

Schiller legte seiner Bearbeitung, — denn nur von einer solchen, nicht von einer Übersetzung darf die Rede sein — die beiden Übersetzungen von Wieland und von Eschenburg zu Grunde. Von Jugend auf hatte er Wielands Werk hochgehalten, es gehörte zu den ersten, welche er sich in frühen Jahren für seine Bibliothek erwarb; dann mußte er es bei seiner Flucht zurücklassen, verschaffte es sich aber später wieder und suchte es, als es unvollständig geworden war, zu er-

gängen¹⁰⁴). Ohne daß er durch eine Vergleichung mit dem englischen Original sich über die Treue dieser Verdeutschung Rechenschaft ablegte, galt sie ihm doch als bester Ersatz für den Urtext. Dagegen hatte er eine ausgesprochene Abneigung gegen die wortgetreue, aber phantasielose Übertragung von Eschenburg. Mit übergroßem Zorn hatte er im Jahre 1796 über die „lächerliche Annahme“ dieses „Erzphilisters“ in Sachen der Kritik und Aesthetik geeifert und des Himmels Lohn auf August Wilhelm Schlegel herabgerufen, als dieser durch seine neue Übersetzung die Deutschen von dem „traurigen Eschenburg“ befreien wollte¹⁰⁵). Wie er nun an die Bearbeitung des „Macbeth“ ging, folgte er durch den ganzen ersten Akt hindurch, wo immer die beiden Übersetzungen von einander abweichen, Wieland doppelt so oft als Eschenburg. Nach und nach aber wurde es ihm während der Arbeit klar, daß der geschmähte Pedant sich doch treuer an das Original hielt, als der verehrte Meister. Schon gegen das Ende des ersten Aufzuges zeigt sich der Umschwung, und vom zweiten Akt an folgt Schiller ganz entschieden Eschenburg weit mehr als Wieland¹⁰⁶).

Oft aber war es schwer, sich für die eine oder die andere Wendung zu entscheiden, dann bestrebte sich Schiller, beide gegen einander auszugleichen¹⁰⁷). Daß durch solches Verfahren gar manche Feinheit des Dialogs zerstört werden mußte, leuchtet ein; besonders ein solcher Auftritt wie II, 2, wo der Hörer durch den Rebel unklarer Worte hindurch die wahre Gesinnung des Redenden erschließen soll, war durch das Arbeiten nach zwei ungleichen Übersetzungen gefährdet. Auch blieb es bei dem Ausgleich nicht; zahlreicher noch sind die Fälle, in denen Schiller beide Texte vereinigt, ja, unvermittelt neben einander stehen ließ. Einen solchen Fall haben wir, wenn das englische: I have supp'd full with horrors bei Wieland wiedergegeben ist durch: „Aber das ist nun anders; ich habe mit Schreckgespenstern zunachtesten gelernt“, dagegen bei Eschenburg: „Ist

bin ich mit Schreden gesättigt worden“, und wir nun bei Schiller lesen:

Jetzt ist es anders.

Ich hab' zu Nacht gegessen mit Gespenstern,
Und voll gesättigt bin ich von Entsetzen. (3227 ff.)

Die Rede bekommt durch solche Addition zweier Texte oft einen ganz andern Charakter als im Original. Wie ohnmächtig klingt der Beredsamkeit der Lady gegenüber Macbeths letzter Einwand: *If we should fail* (I, 7, 59), bei Wieland: „Wenn es uns mislänge —“, bei Eschenburg: „Wenn wir's verfehlen sollten —“! Wie überlegt dagegen ist bei Schiller (v. 765) das doppelte Bedenken: „Wenn wirs verfehlen — wenn der Streich mißlänge¹⁰⁸!“

Natürlich wurde der Ausdruck dadurch bei Schiller sehr umständlich, oft so sehr, daß auf einen Shakespearischen Vers genau zwei Schillersche kommen¹⁰⁹). Ja, oft erweitert sich der Wortlaut, der bei Shakespeare so knapp ist, durch die verschiedenen Übersetzungen hin wie eine Lawine:

I, 6, 20. Lady: *We rest your hermits.*

Wieland: Es bleibt uns nichts übrig, als . . . eure armen Fürbitter zu bleiben.

Eschenburg: Es bleibt uns nichts übrig, als . . . inbrünstig, wie Einsiedler, für Euch zu beten.

Schiller 640 ff. Nichts bleibt uns übrig, als . . .

Gleich armen Klausnern, nur an Wünschen reich,

Mit brünstigen Gebeten euch zu dienen.

Mehr und mehr mußte nun Schiller die Unzulänglichkeit des Arbeitens nach den Übersetzungen fühlbar werden und mehr und mehr das Verlangen nach dem Original sich geltend machen. Doch scheint er sich das letztere nicht vor Ende Januar verschafft zu haben, das heißt erst drei bis vier Wochen nach dem Beginn der Arbeit, als wol die ersten drei Akte schon fast bis auf die Feile fertig waren. Denn erst am 2. Februar 1800 schreibt er an Goethe: „Seitdem ich das

Original von Shakespeare mir von der Frau von Stein habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich besser gethan, mich gleich Anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen.“

Wir erkennen in der That von den letzten Auftritten des dritten Aufzuges an eine starke Benutzung des englischen Textes ¹¹⁰⁾. Doch auch für manche Partien, die schon fertig waren, zeigte sich nachträglich bei der Überarbeitung das Original von Nutzen. Stellen wie B. 554 „Der Rab ist heiser“, oder B. 665 f. die Wiedergabe des dreimaligen done durch:

Wär es auch abgethan, wenn es gethan ist,

Dann wär es gut, es würde rasch gethan!

oder die freie Umschreibung des Wortspiels Macb. III, 3, 16:

Banquo: It will be rain to-night.

First murderer: Let it come down.

durch: Banquo: Es wird heut Nacht gemittern.

Zweiter Mörder: Es schlägt ein. (1833 ff.)

dies und Ähnliches, was aus den älteren Übersetzungen nicht zu entnehmen war, beweist eine Überarbeitung an der Hand des englischen Textes ¹¹¹⁾.

Zieht man aber endlich das Schlussergebnat, so sieht man, daß trotz dieser gelegentlichen Correkturen Schiller doch keinen wörtlichen Anschluß an Shakespeare gesucht hat. Dem widerstrebt seine Auffassung von der Treue eines Übersetzers. Hatte er doch noch kürzlich ¹¹²⁾ Voß' Aeneis als ungenießbar bezeichnet, weil sie ihm in der Nachbildung der Virgilischen Hexameter zu weit ging. Hatte er doch selbst Schlegels Shakespeare-Übersetzung nach und nach härter und steifer gefunden, wobei freilich persönliche Bitterkeit mitsprach. Schiller schätzte eben den Geschmack des Übersetzers höher als seine Treue.

Damit wäre nun freilich der Willkür Thür und Tor ge-

öffnet worden, wenn nicht Schiller in den vorhergehenden Jahren die Grundsätze der dramatischen Technik so völlig durchdacht und so ganz bei sich befestigt hätte, daß seine Resultate für ihn unumstößliche Gesetze geworden waren. Einheit des Stils, und darum auch Einheit der äußeren Form, war erforderlich. Nachdem schon im Oktober 1782 Wieland im Deutschen Merkur den Vers für das Drama — freilich im Hinblick auf die französische Tragödie — gefordert und Schlegel die Bedeutung dieser Forderung praktisch nachgewiesen hatte, war auch Schiller während der Arbeit am „Wallenstein“ näher auf die Frage eingegangen. Das Ergebnis war die Umdichtung der schon fertigen Szenen aus der Prosa in fünffüßige Jamben. Und während er noch bei dieser Arbeit war, schrieb er am 24. November 1797 an Goethe: „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Production noch dieses große und bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres inneren Unterschiedes, in Einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allem noch so charakteristisch-verschiedenem etwas allgemeines, rein menschliches zu verlangen.“

Als dann im Frühjahr des folgenden Jahres Goethe, welcher gleichfalls der Ansicht war, „alles poetische sollte rhythmisch behandelt werden¹¹³⁾“, an ein gleiches Unternehmen ging, indem er der Kerkerscene seines „Faust“ endgültig ihre versificirte Form gab, da sprach Schiller sich nochmals für die Alleinherrschaft des Verses im Drama aus und motivirte seine Forderung mit den Worten: „Nach meinen Begriffen gehört es zum Wesen der Poesie, daß in ihr Ernst und Spiel immer verbunden seien¹¹⁴⁾.“

Bei solchen Grundsätzen konnte er natürlich in seiner Macbeth = Bearbeitung keine Prosastellen dulden; der Brief,

den die Lady erhält, wurde ebenso, wie die Nachtwandelszene in Jamben ausgeführt. Völlig gelungen ist diese Umdichtung allerdings nicht. Entweder muß Schiller, wie in B. 2915 f., von Shakespeares natürlichem Ausdruck abweichen; oder aber, wo er diesen beibehält, wie 2922 ff., nähern sich die Verse stark der Prosa.

Mit dem an den Alten gebildeten, am „Wallenstein“ geschulten Stil hing auch die Beseitigung oder Veränderung zahlreicher echt Shakespearescher Bilder zusammen. Es ist ja nicht zu leugnen, daß der englische Dichter in der Verwendung der Bilder nicht immer wählerisch ist, oft liegt ihm mehr an der Deutlichkeit der Vorstellung, als an ihrer Angemessenheit für die betreffende Stelle. Wenn er also einen halbbohmächtigen, schwer verwundeten Hauptmann noch in gesuchten Vergleichen sprechen läßt und obendrein von Kanonen zur Zeit des Macbeth, so kann man es Schiller nicht sehr verargen, daß er diesen Anachronismus tilgte; ebenso galten ihm manche Bilder, wie das Wort „Moffengesicht“ im Munde Macbeths oder die Aufforderung an den Arzt, dem Laude das Wasser zu beschauen, und Ähnliches für unvereinbar mit dem Stil der hohen Tragödie¹¹⁵); auch mochte dieser oder jener Vergleich bei Shakespeares Zeitgenossen andre Vorstellungen erweckt haben, als bei dem Publikum des neunzehnten Jahrhunderts. Manches Bild dagegen hat Schiller auch ohne solchen Grund beseitigt, so die *milk of human kindness* (I, 5, 15), ein Vergleich, der ihm doch in Tells Monolog später willkommen war, oder die äußerst anschauliche Gegenüberstellung des Verräters Macdonwald, des Günstlings der Meze Glück, und Macbeths, des Bräutigams der Bellona.

Ja, durch Vergleichung eben dieser Schlachtenschilderung (bei Schiller 64—80) mit dem Original erkennt man erst, wie frei der Bearbeiter manchmal mit dem Urtext verfuhr. Ähnliche sind ja unleugbar vorhanden, an Wieland sowol als an Eschenburg. Aber sieht man dann einerseits, wie

manche Worte und ganze Sätze ausgelassen sind, wie aber andrerseits dennoch die Verszahl im Englischen und Deutschen die gleiche ist, dann kann man für diese und ähnliche Stellen Schillers Verfahren nicht anders als eine freie Nachdichtung nennen ¹¹⁶).

Und an solchen Stellen, wo Schiller sich gehen ließ, tritt auch im Ausdruck und in der Anschauung sein eigener Stil am reinsten hervor, der Stil des „Wallenstein“. Je unscheinbarer diese Belege sind, desto deutlicher zeigt sich, daß Schiller hier nicht gewaltsam dem fremden Kunstwerke seinen Stempel aufdrücken wollte, sondern daß ihm die Anschauungen des dreißigjährigen Krieges mit ihrer eigenen Phraseologie so in Fleisch und Blut übergegangen waren, daß er ohne sein Wissen mit ihnen lebte. Wiederum kann die oben citirte Schlachtschilderung zum Beleg dienen (B. 55—80). Zwei anscheinend unbedeutende Worte sind hier in Betracht zu ziehen; aber sie beweisen klar, daß Schiller eine ganz andere Zeit und Kultur vor Augen hatte, als Shakespeare, ja, daß er vielleicht mehr an die Bühne, als an das Leben dachte.

Bei Shakespeare wünscht König Duncan von dem verwundeten Hauptmann die letzten Ereignisse des Aufstands (of the revolt) zu hören; bei Schiller ist er begierig auf „des Treffens Ausschlag“. Bei Shakespeare stellt sich dann die ganze Schlacht als ein Zweikampf zwischen Macdonwald und Macbeth dar, zu dem sich die Kämpfe beider Heere nur als etwas Nebensächliches gesellen. Bei Schiller erscheint Macdonall als „Anführer“ seiner Truppen (B. 68), als untrennbar von diesen; würgend durchbricht er die „Reihen“ der Feinde (B. 71). Man sieht, an die Stelle der Einzelkämpfe ist eine moderne Schlacht getreten.

Zu diesen Änderungen treten andere Wallenstein-Neminszenzen. Schiller, der den Anachronismus der Kanonen anstößig fand, redete doch von den „Obersten“ Macbeth und Banquo (B. 95), während die ältere Fassung der Stuttgarter

Handschrift hier noch den Ausdruck „Feldherrn“ hat. Das fernige und zugleich vertrauliche Wort „Kriegsgefährte“ wird mehrfach gebraucht, der Thau von Camdor als „Reichsverräther“ bezeichnet, ein „Eilbote“ meldet König Duncans Ankunft auf Inverness; und während Macbeth auf der Burg a servant, d. h. eine bedingungslos ergebene Kreatur in seinem Solde hat, stellt er bei Schiller nur vorsichtig wie Decavio in jedem Hause seinen „Hörcher“ an.

Daß der Ausdruck bei Schiller nicht immer dem Shakespeareschen gleichkommt, daß ihm manche beabsichtigte Feinheit entgangen ist, daß er bisweilen undeutlich wird und nicht so concret redet, wie der englische Dichter¹¹⁷⁾, das lag wol an seiner Unkenntnis der fremden Sprache und der Unzuverlässigkeit der Übersetzungen. Manche stilistische Änderung ist aber auch beabsichtigt. Shakespeares Verse sind oft eckig, der Satzbau sträubt sich gegen den Rhythmus, der Dichter erlaubt sich gewagte Verschleifungen und Diäresen. Schiller übt das entgegengesetzte Verfahren. Um dem Wort im Verse seinen ausreichenden Platz zu verschaffen, ist er lieber weitläufig, als zu knapp. Daher die häufigen Füllwörter und überflüssigen Anreden¹¹⁸⁾, die den Vers füllen. Selbst da, wo für die Härte, für ein unvermitteltes Umbrechen des Dialogs bei Shakespeare ein besonderer künstlerischer Beweggrund vorlag, wie II, 1, 20, wo Banquo ganz plötzlich das Gespräch auf die Hexen bringt, oder II, 2, 44, wo die Entgegnung der Lady möglichst schroff klingen soll, zieht es Schiller vor, durch ein „Nun, Sir!“ oder ein „Wie?“ einen glatteren Übergang zu erzielen.

Eine wesentlich Schillersche Färbung gewinnt endlich der Dialog durch das rhetorische Element, welches der Dichter bei der Arbeit am „Wallenstein“ ursprünglich zurückgedrängt hatte, das aber doch zu sehr in seiner Natur lag, um nicht wieder hervorzubrechen und sich auch im „Macbeth“ geltend zu machen. Die Vorliebe für volltönende Composita, glänzende Epitheta und besonders für Participia Präsens, welche schmückend, ver-

stärkend oder einschränkend zu dem Verben treten, zeigte sich in jeder Scene, nicht immer zum Vorteil¹¹⁹⁾. Die Hexen, welche gleich im Beginn von ihrem „trüglichen“ Schicksalswort sprechen, heben damit von vornherein die dramatische Spannung auf und sagen nicht einmal etwas Richtiges, denn ihre Prophezeiung trägt ja nicht, sondern trifft ein. Auch eine gewisse pedantische Steifheit kann durch das Zuviel des Schmuckes entstehen, so, wenn B. 1647f. jeder der aufgezählten Hunde sein charakterisirendes Beiwort erhält; oder aber der Dichter vergibt seine stärksten Worte zu früh und gerät späterhin in Verlegenheit um die Mittel zur Steigerung. In diesem Falle muß er — wie es Schiller bei der öfteren Erwähnung der Mordthat macht — schließlich zu übertriebenen Anhäufungen gelangen. Der Arzt sagt:

Man raunt sich grauenvolles
In die Ohren, unnatürlich ungeheure
Verbrechen wecken unnatürliche
Gewissensangst. (2972 ff.)

Am gefährlichsten wird aber dieser geschmückte Stil da, wo Shakespeare gar keine rhetorische Wirkung beabsichtigt hatte. An der ergreifenden Stelle, wo Macbeth sich bewußt wird, daß er mit Einem Dolchstoß den fremden und den eigenen Schlaf ermordet hat, da türmt Shakespeare lauter Bruchstücke von Versen wie quälende Vorwürfe auf einander (II, 2, 36ff.). Schiller braucht lauter ganze Verse, die er noch dazu durch Reime kunstvoll bindet, er reißt dadurch das eng zusammengerückte dreimalige *sleep* auseinander, er häuft die Epitheta, er bringt in B. 981 sogar einen ganz störenden Zusatz, kurz, er setzt eine wohl stilisirte Rede an die Stelle einer Reihe erst nach einander erwachender Gewissenbisse:

B. 977—984:

Den Schlaf ermordet Macbeth, den unschuldgen,
Den arglos heiligen Schlaf, den unbeschügten,

Den Schlaf, der den verworrenen Knäuel der Sorgen
 Entwirrt, der jedes Tages Schmerz und Lust
 Begräbt und wieder weckt zum neuen Morgen,
 Das frische Bad der wundenvollen Brust,
 Das linde Del für jede Herzensqual,
 Die beste Speise an des Lebens Mahl!

Frei wie im Ausdruck hat sich Schiller auch in der Behandlung des Verses gezeigt. Shakespeare ist in keinem seiner Werke so sparsam mit den Worten, wie im „Macbeth“; lieber läßt er unvollständige Verse stehen, als daß er Überflüssiges sagt. Das war nicht Schillers Art. Wenn man die Stuttgarter Handschrift mit dem Druck des „Macbeth“ vergleicht, so sieht man, wie der Bearbeiter immer noch am Versbau gefeilt und Zusätze nicht gescheut hat. Daß er dabei die Verszahl Shakespeares bei Weitem überschritten hat, ergibt sich aus den angeführten stilistischen Merkmalen und dem ganzen Verfahren seiner Bearbeitung von selbst. Genauere Betrachtung zeigt aber auch, daß Schiller wol eine eigene, von Shakespeares Versbau abweichende Technik anwandte, daß er sie aber doch nicht blindlings und unterschiedslos auf das fremde Werk übertrug. Gerade die Vergleichung zweier solcher Kunstwerke mahnt mehr als die Betrachtung eines originalen Dramas zur Vorsicht in Sachen der Metrik. Aber dies Kapitel ist so groß, daß an dieser Stelle nur kurze Andeutungen Platz finden können, welche durch Beispiele aus dem „Macbeth“ zu erläutern sind.

Es ist falsch, ein Kunstwerk, das sich aus den verschiedenartigsten Elementen zusammensetzt oder gar ein solches, auf welches, wie beim „Wallenstein“, widerstreitende Principien eingewirkt haben, von Anfang bis zu Ende in ein System der Betrachtung zu zwingen. Schillers Grundsätze der Metrik waren nicht fertig, als er an den „Wallenstein“ ging, sondern sie bildeten sich erst während der mehrjährigen Arbeit; sie sind in den frühen Partien anders, als in den späteren, ja sie wechseln zu einer und derselben Zeit mit dem wechselnden Inhalt.

Denn Metrik ist zwar Form, aber nicht inhaltlose Form; man darf sie vom Inhalt nicht trennen. Einfache Aufzählung der äußeren Merkmale des Versbaues ist zwar als Vorarbeit vonnöten, obwol sie auch nur dann nützt, wenn sie absolut vollständig ist. Jenseits dieser Vorarbeit aber liegt die Verständigung über die künstlerischen Zwecke, denen ein jedes Merkmal dient. Ferner ist in Jambenstücken der einzelne Vers kein Ganzes für sich; Ketten von Versen, längere oder kürzere Perioden, treten auf, die entweder nur innerlich durch den Inhalt oder zugleich durch äußere Mittel, Reim, Enjambement, unter einander verbunden sind. Hier hat nun Schiller eine eigenartige Entwicklung durchgemacht. Durch seine Recensionen aus den achtziger Jahren und durch die zwei verschiedenen Redaktionen der „Phönizierinnen“ hatte er früh sein offnes Ohr für metrische Eigentümlichkeiten bewiesen, obwol er zeit lebens reiner Empiriker blieb. Korrekttheit hatte er schon damals von Andern gefordert, und Korrekttheit griff mehr und mehr in seinen eigenen Werken um sich. Sie identificirt sich mit der Isolirung des Verses. Mehr und mehr lösen sich die Perioden auf, bis Schiller schließlich in ausgedehntem Maße monostichische Partien einführt. Doch auch das ist keine äußerliche Willkür; sie erklärt sich aus dem Inhalt, aus dem Umsichgreifen der Sentenz. Und so geht stets — oft von Scene zu Scene wechselnd — Form und Inhalt Hand in Hand. Aufzählen kann man die Grundsätze von Schillers Metrik natürlich losgelöst von allem Stofflichen; erklären kann man sie nur durch den Inhalt.

Durch die Versification ist ein poetischer Schleier über das Ganze gelegt, doch ist er nicht so dicht, daß man nicht Formen, Farben und andre charakteristische Merkmale durch ihn hindurch erkennen könnte. So verschiedenartig Leidenschaften und Stimmungen sind, so vielgestaltig kann die Behandlung des Verses sein. Je nüchterner und sachlicher der Inhalt ist, desto ediger kann der Vers erscheinen; die Ruhe des Gemüths wird sich auch im ruhigen glatten Fluß der Verse darstellen.

Widerspruchsvoller Inhalt, leidenschaftliche Erregtheit werden von selbst eine Kette von Versen in ungleichmäßige Stücke zerreißen und dadurch einen weitgehenden Gebrauch des Enjambements erheischen; bei der Ausführung einer lyrischen Stimmung dagegen wird eher der einzelne Vers ein in sich abgeschlossenes Ganze bilden.

Mag der Anfang der Macbeth = Bearbeitung, weil sie uns hier einmal beschäftigt, als Beispiel dienen. Es zeigt sich dabei am klarsten, daß die Abstraktion der Metrik vom Inhalt nicht zum Ziel führt¹²⁰). Denn selbst in einer und derselben Scene wechselt die metrische Behandlung. Im Anfang von I, 2 bildet in der ruhigeren Unterredung Duncans mit Malcolm jeder Vers ein kleines Ganze für sich, bis die leidenschaftlich erregte Erzählung des verwundeten Ritters die Verse fast in Prosa auflöst. Oder wieder in der Scenengruppe auf Macbeths Schloß I, 9 ff.: der Brief, welchen die Lady liest, gewinnt durch die ohne Unterschied angewandten Enjambements, wozu natürlich die Nachwirkung von Shakespeares Prosa kommt, einen sehr trockenen Ton. In den folgenden Reden der Lady wechseln die Versgruppen geschickt mit einzelnen selbständigen Versen ab, je nachdem, ob Überlegung, Zweifel, inneres Ringen, bohrende Überredungskunst zum Ausdruck gelangen, oder ein einziger großer Gedanke oder Entschluß vorherrscht. Und wiederum auf diesen Zwiespalt zwischen Vers und Prosa folgt der zwölfte Auftritt, wo die weichen, gleitenden Verse der sanften Stimmung zu Hülfe kommen. Dabei ist nicht zu übersehen, daß oftmals selbst die kühnsten Enjambements den gleichmäßigen Rhythmus der Verse nicht zu stören vermögen. Man kann beispielsweise die Worte Malcolms 114 ff., obwohl sie nicht so gedruckt sind, nicht anders, denn als zwei Fünffüßler sprechen:

Und welche Gast aus seinen Augen blickt!

So blickt nur der, der etwas Großes meldet.

oder die Worte des Ritters, 100 ff., kaum anders, denn als Trimeter:

Nach ehe sie

Den Schweiß der ersten Schlacht von ihrer Stirn gewischt,
Versuchten sie das Glück in einem neuen Kampf,
Und hart zusammentreffend ließ ich beyde Heere!

Man könnte das die Melodie des Verses nennen, die unbewußt hindurchklingt, natürlich nur dort, wo der Dichter die stumpfen Versenden den weicheren klingenden vorzieht. Sie offenbart sich nur, wenn man die Worte des Dichters als gesprochene, und nicht als gedruckte Rede auffaßt; und ebenso wird erst dann, wenn man die Wirkung der Verse auf das Ohr des Hörers in Betracht zieht, Manches verständlich, was gewöhnlich als Regelwidrigkeit oder Nachlässigkeit des Dichters verzeichnet wird, nämlich der Widerspruch gegen den Rhythmus des Verses.

Die Rhythmik ist eine musikalische Theorie. Sie steht nicht still, sie hat ihre Entwicklung, wie Musik und Sprache. Wie sich das Ohr des Einzelnen ausbildet, so entwickelt sich das musikalische Gehör der Nation. Jede kommende Generation weiß die Eindrücke des Tones und des Rhythmus feiner zu scheiden, ja endlich die kunstvollsten Abwechselungen und sogar das Zusammenklingen der verschiedenartigsten gerade und ungerade getheilten Rhythmen zu fassen und deshalb sich daran zu erfreuen. Und noch mehr: es erscheint sogar reizvoll, hie und da den Rhythmus fest zu misachen, ihm entgegenzustreben, vorausgesetzt, daß solche Willkür stets einem künstlerischen Zweck untergeordnet ist. Der Troß, der schroffe Befehl, der Spott, die tolle Ausgelassenheit, sie können gar nicht wirksamer ausgedrückt werden, als durch dies zeitweilige Überspringen der rhythmischen Schranken.

Von diesem Rechte macht Schiller oft Gebrauch, weil er voraussetzen darf, daß das Ohr des Hörers diese seine Willkür richtig aufzufassen und in ihr nicht einen Mangel, sondern

gerade die Stärke seines Talentes zu erblicken vermag. Denn ein Andres ist es, ob der Anfänger aus Unvermögen holprige Verse baut, ein Andres, ob sich der vollendete Künstler alle Freiheiten der Metrik zu Nutze macht. „Der Meister kann die Form zerbrechen mit weiser Hand, zur rechten Zeit.“ Dabei soll nicht geleugnet werden, daß Schiller selbst in der Zeit seiner Reise hie und da nachlässig gegen den Rhythmus des Verses ist, daß er besonders Namen in den Bearbeitungen fremder Stücke, z. B. Macbeth, Inverness, Norwegen, Fleance, Zelima, Skirina, falsch betont, und daß er Anapästen und Trochäen im Anfang und in der Mitte des Verses bisweilen selbst da verwendet, wo sie leicht zu vermeiden gewesen wären. Wiederum aber ist mit dem einfachen unterschiedslosen Aufzählen der Fälle, wo ein Trochäus oder ein Anapäst steht, noch nicht viel erreicht. Denn was auf dem Papier wie ein Verstoß erscheint, ist für das Ohr oft nicht nur erträglich, wie die Verschleifung der kurzen Silben eines Anapästen und Ähnliches, sondern es ist auch oft ein bedeutsames Kunstmittel. Ein Beispiel macht es klarer. In der Rede der Lady:

Sieh aus

Wie die unschuldge Blume, aber sey
Die Schlange unter ihr — Geh, denke jezt
Auf nichts, als deinen Gast wohl zu empfangen.
Mein sey die große Arbeit dieser Nacht.

würden die Unregelmäßigkeiten, die sich in jedem dieser Verse finden, mit leichter Mühe zu verbessern sein. Und in der That könnte man die erste Zeile wohl unter diejenigen stellen, die der Korrektur bedurft hätten. Dagegen sind in den drei andern sicherlich die gewichtigsten Worte „Geh, wohl, Mein“ mit Absicht dem Rhythmus zum Troß in die Senkungen des Verses gestellt worden. Denn ähnliche Beispiele finden sich bei Schiller so oft, daß man fast von einer Regel sprechen darf. Besonders gern wendet der Dichter bei Aufforderungen, Befehlen und eindringlicher Aureden den Trochäus im Beginn einer Verskette

an, indem er die Rede mit einem einsilbigen Imperativ oder einem Namen anhebt, dessen Ton auf der ersten Silbe liegt. Dadurch senkt sich auf diese Silbe der Hauptton des ganzen Verses, während er gemeiniglich auf der betonten Silbe des dritten, vierten oder auch des zweiten Versfußes liegt, am seltensten auf der des fünften, vorausgesetzt, daß überhaupt der Vers einen einzigen Hauptton hat. Genau endlich wie dieser eindeutige Versaccent ist auch die schwebende Betonung durchaus nicht immer als eine einfache Unregelmäßigkeit aufzufassen. Vielmehr ist der Eindruck der Unsicherheit und das zögernde Zeitmaß, welches sie mit sich bringt, oft beabsichtigt.

So sehen wir, daß Schiller in voller Benutzung aller Freiheiten den Versbau handhabt, und daß seinen Jamben manche charakteristische Rauheiten anhaften, die er erst in späteren Werken, nicht immer zum Vorteil, mehr und mehr abstreifte.

Bekanntlich hat August Wilhelm Schlegel lange nach Schillers Tode versichert, dieser habe die Behandlung des fünfsüßigen Jambus erst von ihm gelernt. Eine solche Behauptung ist in ihrer Form etwas anmaßend, inhaltlich aber zum Teil richtig. Durch Schlegel hat Schiller vor Allem mehr auf die vielfache Verwendbarkeit des Verses achten gelernt und sich gewöhnt, die Metrik nicht zu abstrakt, sondern in Verbindung mit dem Inhalt zu betrachten und zu behandeln. Es möge gestattet sein, dies hier — wenn auch nur in großen Zügen — zu verfolgen.

Schon früh hat sich Schlegel mit metrischen Fragen beschäftigt; bereits aus dem Jahre 1793 besitzen wir von ihm eine umfängliche Abhandlung über den Versbau¹²¹). Sie ist zwar erst nach seinem Tode durch den Druck bekannt geworden; doch ist es selbstverständlich, daß er selbst in der weiteren Entwicklung seiner Theorie, in Gesprächen über Fragen der Metrik und in seiner Praxis auf den hier aufgestellten Grundsätzen fußte. Eines fällt in dem Aufsatze gleich wolthuernd auf, nämlich, daß Schlegel die Metrik nicht als fürs Auge, sondern fürs Ohr bestehend auffaßt; „die Theorie hilft nichts ohne ein

geübtes Ohr.“ Von dieser schönen, freien Auffassung ausgehend, kann er natürlich auch manche „Regelwidrigkeiten“ in Schutz nehmen. Er erörtert das schwankende Verhältniß der Längen und Kürzen im Deutschen, die nicht fest normirt dastehen, sondern sich gegenseitig bedingen; und er zieht sorgsam und feinfühlig in Erwägung, wo einmal ein Trochäus einen Iambus vertreten könne. Besonders lobt er den Trochäus am Anfang des Verses, wo er „einen schönen Aufschwung gibt.“ Aus solchen Gesichtspunkten erschienen ihm Goethes Iamben, rein als Verse an sich, nicht als dramatische Verse, muster-gültig. Schillers „Don Carlos“ ist ihm in dieser Beziehung zu wenig ausgearbeitet, es fehlt ihm an Fülle; der Vers in Lessings „Nathan“ ist nur für das vertrauliche Gespräch gut.

Einen Schritt weiter ging Schlegel schon im Jahre 1795, als er in den „Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache“, in Schillers Horen, für das höhere Drama den Vers, und natürlich den Zehn- oder Elfsüßler, unbedingt forderte. Er wünschte, daß die Dichter den Versbau mit möglichster Sorgfalt pflegten; nur war ihm diese Sorgfalt durchaus nicht gleichbedeutend mit dem einfachen Wollaut, der Glätte und „glücklichen Geschmeidigkeit“. Er wollte vielmehr darthun, daß der Vers kein bloß äußerlicher Zierrat, sondern „innig in das Wesen der Poesie verwebt“ sei. Das führte er im folgenden Jahre näher aus, als er zum ersten Male mit noch unbestimmten Worten öffentlich auf das große Werk hinwies, welches er plante und welches ihn unsterblich machen sollte, die Shakespeare-Übersetzung. An den Werken des großen englischen Dramatikers hatte er die Geheimnisse des Versbaues studirt, das sprach er in dem Aufsätze „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters“ in den Horen 1796 aus. Da war nicht mehr von dem Fünfsüßler an sich, sondern von seiner Verwendung im dramatischen Dialog die Rede. Schlegel erkannte, daß Shakespeares reinlose Iamben „überaus mannichfaltig“ seien, bald mehr bald weniger regelmäßig, hier und da

sogar regellos; immer aber ausdrucksvoll und gedrängt, oft von großer Schönheit und Lieblichkeit“. Und im Anschluß an diese Beobachtung stellte er für den Übersetzer die Forderung auf: „Hart möchte die Treue des Übersetzers zuweilen sein, und er müßte sich den freiesten Gebrauch unsrer Sprache in ihrem ganzen Umfange (eine alte Gerechtsame der Dichter, was auch Grammatiker einwenden mögen) nicht vorwerfen lassen; aber nie dürfte er schwerfällig werden . . . Nicht immer wird er Vers um Vers geben können, aber doch meistens, und den Raum, den er an einer Stelle einbüßt, muß er an einer andern wieder zu gewinnen suchen. Dieß ist sehr wichtig, denn geht er in einem Verse über das Maß hinaus, so muß er es auch in den folgenden, bis er sich wieder in gleichen Schritt gesetzt hat. Dadurch werden dann Sätze, welche im englischen eine Zeile mit schöner Rundung umschließt, in zwei auseinander gerissen, und die bedeutenden Schlüsse der Verse, worauf bei ihrem harmonischen Falle so viel beruht, verändert Er hüte sich vor einer zu steifen Regelmäßigkeit in seinen reimlosen Jamben: aber zu schön können sie schwerlich sein“. Gedrängtheit der Form also verlangt er, einen wirklichen Dialog, nicht eine Reihe vorüberlegter Reden, und im engen Anschluß an den Gang dieses Dialogs eine stets wechselnde charakteristische Behandlung des Verses.

Schlegel hat diese Forderungen in seiner Übersetzung glänzend befolgt. Es konnte darum nicht fehlen, daß „korrekte Kritiker“, welche nach der bisherigen seelenlosen Behandlung der Metrik verlangten, „daß beständig eine kurze Silbe mit einer langen wechseln müsse“, seine Verse holprig nannten. Aber Schlegel wußte sie abzufertigen¹²²⁾. Und mehr und mehr befestigte sich in ihm das Gefühl für die charakterisirende Behandlung des Verses, bis er im Jahre 1808 in seinen Wiener Vorlesungen¹²³⁾ jene ausgezeichnete Würdigung des Shakespeareschen Dialoges gab, in welcher er als Hauptvorzug das anführte, daß jedes Werk des Dichters einen abgeschlossenen eigenen

Stil habe. „Selbst die Unebenheiten in Shakespeares Versbau sind ausdrucksvoll; ein abgebrochener Vers oder ein plötzlich wechselnder Rhythmus trifft mit dem Stoßen des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemüthsregung zusammen. Zum Beweise, daß er die mechanische Regel absichtlich verlegte, in der Überzeugung, eine allzu symmetrische Versification taue nicht für das Schauspiel und werde auf der Bühne leicht einschläfernd, sind gerade seine früheren Stücke am fließendsten versificiert, und in den späteren, wo er doch durch Übung eine größere Fertigkeit erlangt haben mußte, finden sich die stärksten Abweichungen vom geregelten Gange des Verses. Dieser diente ihm nur dazu, die poetische Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größtmögliche Freiheit.“

Wie viel Schiller in der Behandlung des Verses von Schlegel gelernt hat, das läßt sich einzig durch den Vergleich des „Carlos“ mit seinen späteren Dramen erkennen. Greifen wir aus diesem Werke — natürlich aus der ersten Fassung, denn in der späteren ist durch Zusammenziehung Manches notgedrungen geändert worden — die Scenen I, 9 bis II, 12 heraus. Sie umfassen die verschiedenartigsten Stimmungen. Auf die schwärmerische Scene zwischen Carlos und Posa folgt die erregte Unterredung Philipps mit Carlos, die heimliche Botschaft des Pagen an den Prinzen, des Letzteren Gespräch mit Alba, die lange Liebesscene der Eboli mit Carlos, und die beiden Monologe der Prinzessin. Frei austönende und verhaltene Leidenschaft, Liebe und Haß, hinreißende Glut und eisige Kälte, Alles ist vertreten; aber so reich an Tönen auch die Sprache ist, die Freiheiten des Versbaues hat sie sich doch nicht in der Weise zu Nutze gemacht, daß sie für jede Stimmung und Situation eine andere charakteristische Behandlung des Metrums gewählt hätte. Stets treffen wir die gleiche Haft des Dialogs an, die in den abgerissenen Sätzen von ungleicher Länge — oder, metrisch ausgedrückt, in den unaufhörlich an-

gewandten Enjambements — zum Ausdruck kommt. Nur ein einziges Mal findet sich (1261—8) eine längere Reihe von lauter ganzen, in sich abgeschlossenen Versen, sonst tritt, nachdem in zwei oder höchstens drei (1529—31; 2537—9 u. f. w.) Versen Sinn und Metrum zusammen gefallen sind, sogleich das Enjambement wieder ein. Daß durch dies Übergreifen von einer Zeile in die andre sich beabsichtigt oder unbeabsichtigt Fünffüßler aus den Bruchstücken zweier Verse bilden, ist nichts Charakteristisches; das findet sich später auch oft. Dagegen ist bezeichnend für diese frühe Zeit, daß sich durch das Enjambement sehr viele Alexandriner bilden¹²⁴); es muß dem Dichter dies Metrum damals noch stark im Gefühl gelegen haben. In späteren Jahren findet sich diese Erscheinung nur selten.

Alles das ändert sich, seitdem Schiller mit Schlegel in Berührung trat. Oft kamen zwischen beiden Dichtern metrische Fragen zur Sprache¹²⁵). Und als nun gar Schlegel theoretische Abhandlungen und die ersten Proben seiner Shakespeare-Übersetzung für die Horen einsandte und selber dauernd sich in Jena niederließ, da muß wol mancher Austausch stattgefunden haben. Denn Schiller ging mit Schlegel neu übersehte Stücke aus dem Shakespeare durch¹²⁶). Und wie sehr er sich in die Theorien des geistvollen Übersetzers bei Betrachtung metrischer Probleme eingelebt hatte, wie eng ihm in Zukunft Form und Inhalt sich verbanden, das tritt beispielsweise in dem Urteil über Boß zu Tage: „Boßs Behandlung der Griechen und Römer ist mir, seine alte Odyssee ausgenommen, immer ungenießbarer. Es scheint mir eine bloße rhythmische Kunstfertigkeit zu sein, die, um den Geist des jedesmaligen Stoffs wenig bekümmert, bloß ihren eignen und eigensinnig kleinlichen Regeln Genüge zu thun sucht“¹²⁷).

So konnte es nicht fehlen, daß auch in Schillers eigener Produktion der Versbau sich genau nach dem Inhalt richtete, wie dies oben am „Macbeth“ gezeigt worden ist und noch durch viele andre Beispiele zu belegen wäre. Und in dieser

Beziehung hat Schiller ohne Zweifel viel von Schlegel gelernt. Dabei darf man aber die Punkte nicht übersehen, in welchen die Beiden nicht mit einander übereinstimmen. Daß Schiller Anapästien unter die Jamben mischte, daß er hie und da die streng dialogische Form aufgab und rhetorisch wurde, daß seine Verse sich oft allzu weit von der gewöhnlichen Rede entfernen und entweder „die feierliche Fülle des epischen Silbenmaßes oder die melodischen Schwünge des lyrischen“ erreichen, daß er nicht gedrängt genug schreibt, daß seine Reime sich nicht ungewohnen genug einstellen, sondern meist mit plötzlich erhöhter Diktion vereint erscheinen, das Alles fand Schlegels Billigung sicher nicht. Durch diese Eigentümlichkeiten wich Schiller von Schlegels Forderungen und damit von Shakespeare ab.

Enger aber als in der Behandlung des Verses schloß sich Schiller in der Verwendung des Reimes an den englischen Dichter an. Während er in der „Maria Stuart“ und mehr noch in den folgenden Dramen sich seiner in lyrischen Partien gern bediente, wandte er ihn im „Macbeth“ nur sparsam an, sparsamer als Shakespeare selbst, aber fast durchgängig an den gleichen Stellen. Auch eine Eigentümlichkeit des englischen Dichters hat er ein paar Mal nachgeahmt. Shakespeare stellt ein oder zwei Reimpaare gern an den Schluß einer Rede oder einer Scene, läßt aber oft auf die letzte Reimzeile noch einen Halbvers, eine Aufforderung zum Ausbruch oder Ähnliches, folgen. Das bildete Schiller im Deutschen nach¹²⁸).

Doch über der Behandlung der Form haben wir den Inhalt fast aus den Augen verloren. Schiller nahm sich hier, ohne an den wesentlichsten Teilen des Aufbaues zu rütteln, die gleiche Freiheit wie in der Versbehandlung. Wollte er doch eine Bühnenbearbeitung, keine treue Übersetzung liefern. Aus diesem Grunde wurde vor Allem der häufige Szenenwechsel beschränkt. Es treten daher I, 2 der König und sein Gefolge auf demselben „offenen Platze“ auf, wo eben die Unterredung der Hexen stattgefunden hatte. Und ebenso scheint Schiller

ursprünglich das zweite Auftreten Duncans (Macb. I, 4) mit der vorhergehenden Scene auf der Heide haben vereinigen wollen. Darauf deuten wenigstens die eingeschalteten Worte (369 ff.):

Banquo: Wo ist der König?

Angus:

Auf dem Weg hieher.

Es hätte in diesem Falle natürlich die Meldung über den Tod des Thans von Camdor (Schiller I, 7) fortfallen müssen und gern fortbleiben dürfen, da sie in ihrer ganzen Bedeutung als Anspielung auf den Tod des Grafen Essex nur den Zeitgenossen verständlich war. Doch Schiller hat die anscheinend geplante Zusammenziehung aufgegeben, vielleicht mit Rücksicht darauf, daß zwischen den beiden Auftritten Macbeth den Brief an die Lady schreiben muß. Dagegen hat er die drei Auftritte des ersten Aktes, die auf Inverness spielen, zu einem einzigen vereinigt, was, wie in der Analyse des Stückes gezeigt ist, und auch wegen der Vorbereitungen zum Empfang des Königs nicht gut zu heißen ist.

Im zweiten Aufzug ist mit Recht jeder Scenenwechsel vermieden; aber unbegreiflich ist es, warum Schiller statt des Schloßhofes ein Zimmer zum Ort der Handlung wählte. Für die ersten Auftritte mag das zu billigen sein; aber daß der Pförtner sein Morgenlied im Zimmer singt und die ankommenden Lords an die verschlossene Stubentür klopfen, ist höchst seltsam. Auch das Zusammenströmen der vielen Gäste und das Auftreten des alten Mannes, also doch offenbar eines Bauern, in diesem einen Raum des Palastes ist unnatürlich.

Überhaupt ist die Umgehung eines Dekorationswechsels bei Shakespeare nicht immer dadurch zu erreichen, daß man zwei Scenen einfach aneinander hängt und in Einem Raume spielen läßt. Das zeigt sich in Schillers Bearbeitung im dritten Akt. Um im fünften Auftritt die Unterredung Macbeths und der Lady gleich an die Scene mit den Mördern anschließen zu können, strich Schiller die wenigen grammerfüllten Worte der Lady:

Nought's had, all's spent,
Where our desire is got without content:

'Tis safer to be that which we destroy

Than by destruction dwell in doubtful joy,

die einzigen Worte, die einen tiefen Blick in das Innere dieses bekümmerten Weibes gestatten. Wie hat Schiller durch Tilgung dieser zwei Sätze den Charakter der Lady geändert!

Mit richtigem Gefühl ferner hat er zwar die Hengstscene des dritten Aufzugs in den vierten hinübergenommen, jedoch die dadurch entstehende Symmetrie wieder vernichtet, indem er das Gespräch Rosses mit Lenox an den Anfang des Aufzugs stellte. Durch diese Hinübernahme wuchs nun aber der vierte Akt zu solchem Anfang an, daß auch aus diesem Grunde die Ermordung der Lady Macduff und ihrer Kinder weggelassen wurde. Die Hauptursache für die Tilgung dieser so wichtigen Scene wird freilich die gewesen sein, daß Schiller mehr als Shakespeare Bedenken trug, die Einheitlichkeit der Handlung durch eine breit ausgeführte Nebenhandlung zu gefährden.

Streiten läßt sich endlich über die Anordnung im fünften Aufzug. Viele Kritiker haben den Parallelismus der neben einander herlaufenden Scenen in den Lagern beider Heere hervorgehoben und die dadurch erreichte Steigerung gerühmt. Aber der Bearbeiter für die Bühne hat sich mit dem achtmaligen Ortswechsel, den Shakespeare vorschreibt, abzufinden. Und hier hat Schiller sicher den Weg eingeschlagen, welcher der heutigen Bühnentechnik am gemäßigtesten ist. Er ließ die Nachtwandelscene isolirt am Anfang stehen, setzte dann je zwei Scenen im englischen Lager und auf Dunsmuir zu zwei Gruppen von Auftritten zusammen und schuf sich für den Entscheidungskampf eine combinirte Scenerie, welche das Schloß und das Schlachtfeld zugleich enthält.

Die Personenzahl hat Schiller nicht sehr verringert. Warum die Lady Macduff und ihr Sohn wegblieben, ist bereits gesagt; daß der englische Arzt, welcher von der Heilkraft der Könige

von England spricht (IV, 3, 141 ff.) fehlt, ist nur zu billigen. Dagegen hat Schleiermacher in seiner Recension von Schillers *Macbeth* ¹²⁹⁾ es getadelt, daß Menteth und Caithness gestrichen sind, weil diese doch aus der Ferne kämen (V, 2) und im Contrast zu der Umgebung *Macbeths* stünden. Man kann hiergegen einwenden, daß diese Feinheit bei dem vorübergehenden Auftreten der beiden Thans dem Zuschauer wol kaum zum Bewußtsein kommen dürfte.

Inwiefern Schiller den Dialog änderte, ist bereits oben gesagt worden. Er folgte im Allgemeinen der Führung seines Vorbildes, nur daß er hie und da (z. B. II, 8) zur Belebung ein paar Zwischenfragen oder Ähnliches einschob. Aber was den Ausdruck und die Versification anlangt, ging er in mancher Hinsicht eigene Wege; und da die Form der Rede ebenso wie ihr Inhalt den Charakter der Sprechenden zum Ausdruck bringt, so mußte die Charakteristik, wenigstens der Hauptpersonen, durch diese Abweichungen beeinflusst werden. Bei Shakespeare ist der Vers Mittel zum Zweck, die charakteristische Rede ist die Hauptsache, mag auch der Vers manchmal darunter leiden. Und wo gar das Mittel dem Zwecke hinderlich ist, da läßt der Dichter es fallen und schreibt Prosa. Für Schiller war dagegen der Vers zum Teil Selbstzweck, der Wollaut der Rede als solcher sollte oft wirken, in der schönen Form die schöne Seele. Der Dichter selbst wollte manchmal zu Worte kommen. Bei Shakespeare sprechen die Personen trotz der Versification charakteristisch, bei Schiller trotz oft meisterhafter Charakteristik doch allgemein poetisch.

Da dieser eigenartige poetische Stil in der Arbeit am „Wallenstein“, wie wir sahen, sich gebildet hatte, da ferner eine Vergleichung dieser beiden Dramen manche Verwandtschaften unter ihnen aufgedeckt hat, so ist es zu begreifen, daß der „Wallenstein“, in den sich der Dichter einmal tief hineingearbeitet hatte, seinerseits wieder auf den „Macbeth“ einwirkte. Hatten einst der kaiserliche Generalissimus und die Gräfin Terzky

manche Züge von dem ehrgeizigen schottischen Ehepaare angenommen, so trat jetzt das Entgegengesetzte ein. Absicht und Zufall ist dabei nicht immer streng zu scheiden und zuweilen nur die Thatfache festzustellen.

Wenn bei Shakespeare der übermächtige Wunsch nach der Krone sich zuerst in Macbeths Seele regt, so daß er der verantwortliche Urheber für alles Folgende wird, mag auch Versuchung und Überredung von außen späterhin einen Teil der Schuld an dem Morde von ihm nehmen, so ist bei Schiller der Held ursprünglich rein und edel. Edel, das Wort gerade ist es, mit dem der Dichter ihn gern charakterisirt (B. 24; 826 u. f. w.); und wo bei Shakespeare ein Zug dem widerspricht, da tilgt der Bearbeiter ihn sorgfältig. Darum darf Macbeth selbst nach dem Morde und als er schon Banquo als neues Opfer zum Tode bestimmt hat, doch nicht so tief sinken, daß er die Lady auffordert, gerade gegen diesen letzteren beim Gastmahl besonders aufmerksam zu sein (III, 2, 30); er spricht vielmehr nur ganz allgemein die Worte: „Und spare nicht die glatte Schmeichelede“ (1746). Aus gleichem Grunde sucht Schiller seinen Helden auch im Anfange so glänzend wie möglich darzustellen, die ausgesuchtesten Lobeserhebungen aus dem Munde des Königs und der Feldherren werden gehäuft, mehr als bei Shakespeare (313; 442 ff.; 460 u. ö.). Und um selbst den gefallenen Sünder dem Hörer noch menschlich näher zu bringen, betont Schiller vor Allem dessen Liebe zu seinem Weibe. Nicht wie bei Shakespeare spricht sich diese in Roseworten aus, sondern ernst und still, besonders eindringlich aber gegen den Schluß, wenn Macbeth nach der „lieben“ Kranken fragt und bei der Nachricht von ihrem Tode erst „nach einem langen Stillschweigen“ sagen kann: „Wär sie ein andermal gestorben!“

Wenn nun bei Schiller der „edle Held“ erst durch die Versuchung der Hexen wankend wird, so war zweierlei zu ändern. Der Hengengruß durfte nicht wie ein grelles Licht in Macbeths Seele fallen, das plötzlich sein böses Begehren be-

leuchtete, sondern er mußte als ein Wort von unerhörter Neuheit ertönen, aber mit der geheimen Kraft in sich, sogleich Glauben zu erwecken. So erst ist die Änderung in den Versen 374 ff. zu verstehen, in denen Macbeth an die ganze „wunderbare Eröffnung“ wie an ein „Drauf“ glaubt und die Erfüllung der beiden ersten Sprüche ein hoffnungsvolles „Pfand“ des höchsten Dritten nennt. Es konnte ferner Macbeth, wenn er erst durch die Hexen verführt wurde, nicht vor Beginn des Stückes schon seiner Gemahlin geheimnisvolle Andeutungen gemacht haben. Nach Schillers Auffassung ist dies vielmehr erst durch den Brief geschehen, „vorhin“, wie die Lady B. 735 sagt. Da nun aber trotz dieser Auffassung die Worte (B. 739) stehen blieben, welche auf eine weit zurückliegende Mitteilung seitens Macbeths deuten, so ist im Deutschen ein unlösbarer Widerspruch entstanden. Die Verse 734—741:

Was denn etwa

Ein Thier, das dich vorhin dazu getrieben?

Als du das thatest — da warst du ein Mann!

Und wenn du mehr wärst, als du warst, du würdest

Um so viel mehr ein Mann seyn! Da du mirs

Entdeckt, hot weder Ort noch Zeit sich an,

Du wolltest beide machen — Beide haben sich

Von selbst gemacht, dich haben sie vernichtet.“

diese Verse sind einfach unverständlich. Die Unklarheit ist freilich etwas zu erhellen durch die ältere Lesart der Stuttgarter Handschrift, in welcher die ersten Zeilen so lauten:

So? Was denn etwa ein vernunftlos Thier,

Das dich zuerst antrieb, mirs zu eröffnen?

Aber diese Worte mit ihrem engeren Anschluß an Shakespeare deuten wieder auf eine entlegene Vergangenheit zurück und widersprechen damit der Verführung durch die Hexen; so bewegen wir uns im Kreise und können nur feststellen, daß Schiller in diesem Falle den Ausgleich seiner Auffassung mit derjenigen Shakespeares nicht erreicht hat.

Am engsten schließt sich die Bearbeitung in den Monologen an das Original an. Diese sind Schiller am allerbesten gelungen. Er erkannte auch die Wichtigkeit der vielen Monologe gerade für dieses Stück und hat ihre Zahl daher noch vermehrt. Indem er die letzten Worte, welche Duncan bei Shakespeare I, 4, 54 ff. spricht, beseitigte, erreichte er für den Helden eine wirkungsvolle Schlußrede. Und aus gleichem Grunde ließ er am Ende von III, 8 die Lady ihre Gäste hinausgeleiten.

Dagegen hat sich Schiller in den Dialogpartien bisweilen frei von seinem Original entfernt. Während den Shakespeareschen Macbeth ein unpolitisches Handeln nur nach seinem Gefühl charakterisirt, während er ohne den Verstand zu fragen nur der inneren Nöthigung folgt, welche Goethe als das Schicksal, d. h. die eigenste Naturanlage des Menschen bezeichnet, reflektirt und politisirt der Schillersche Macbeth weit mehr und nähert sich dadurch hin und wieder dem „Wallenstein“. Bei Shakespeare macht Macbeth auf den Hexengruß den einfachsten, nächstliegenden Einwand: Wie kann ich Thron von Candor oder König werden, da beide doch am Leben sind? Schillers Macbeth ist politischer und denkt zugleich an die natürliche Erbfolge:

Daß ich König einst seyn werde
Ist eben so unglaublich, da dem Duncan
Zwey Söhne leben!

Und eben dies Bedenken, das nur der nüchternste Verstand dem Ehrgeiz entgegensetzen kann, führt er (748 ff.) gegen die Lady ins Treffen, die ihm darauf mit politischen Combinationen antwortet, welche einer Gräfin Terzky angemessen wären ¹³⁰).

Die Lady ist das gerade Gegenteil ihres Gatten; ist in ihm nur durch Verführung der Ehrgeiz erwacht, so ist sie ehrgeizig von Natur. Mehr als bei Shakespeare fällt ihr daher die Rolle des bösen Dämons zu; sie nährt nicht einfach das, was längst in Macbeth liegt, sondern ebenso wie die Hexen

„streut sie erst in die Brust die böse Saat.“ Goethe, der in dieser Auffassung mit Schiller übereinstimmte, hatte daher Recht, sie als „Überhege“ zu bezeichnen. Von ihrer Gattenliebe und ihrem tiefen Schmerz über die Fruchtlosigkeit der Mordthat, den Shakespeare so leise andeutet (III, 2, 4 ff.), ist nichts geblieben. Die ahnungsreiche Seelengemeinschaft mit dem Gatten, die (III, 1) hinter den Freundschaftsworten, welche Macbeth an Banquo richtet, gleich den wahren Sinn errät und sich daher (III, 2) in der zweifelnden Frage: *Is Banquo gone from court?* äußert, sie fehlt der Schiller'schen Lady. Abstoßender, herber, verständiger ist diese Frau geworden; sie ist nicht mehr das „liebe Läubchen“ ihres „edlen“ Gatten. Gerade den Edelsinn, den Schiller seinem Macbeth gab, hat er der Lady genommen; sie ist die schöne, selbst die zarte Lady, sie ist vor Allem die „angenehme“ Wirtin, aber das Beiwort „edel“ ist ihr geflissentlich entzogen (630; 651). Nicht teilnehmend oder ergänzend steht sie neben dem Gemahl, sondern beherrschend über ihm. Sie sagt nicht *Leave all the rest to me*, sondern „In allem andern überlaß dich mir!“ Selten nur mildert Schiller in Kleinigkeiten wie 744 ff., wo das Bild von der Ermordung des Säuglings durch die eigne Mutter nur verkürzt, nicht inhaltlich verändert erscheint. Sonst im Gegenteil gestaltet er die Rede der Lady heftiger. Mit „Tigers Grimm“ will sie vorgehen; Mordgeister ruft sie zwar zur Hülfe, aber sie fordert sie nicht auf, ihr die Milch in Galle zu verwandeln, nein, die Geister vielmehr, an Galle gewöhnt, sollen sich an ihrer Milch erst Wut trinken. Wie viel heftiger zeigt sie sich ferner im Gespräch mit Macbeth. Nicht mit eindringlichen Fragen redet sie ihn an, wie bei Shakespeare I, 7, 39 ff.

Art thou afeard

To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem

Letting „I dare not“ wait upon „I would“,
Like the poor cat i'the adage?

In der Form heftiger Anklagen treten ihre Worte auf:

723 ff. Du fürchtest dich, in Kraft und That derselbe

Zu seyn, der du in deinen Wünschen bist!

Du wagst es, nach dem Höchsten aufzustreben,

Und du erträgst es, schwach und feig zu seyn?

„Ich möcht' es gerne, doch ich wag es nicht“ —

Kleinmüthiger!

Und dazu nun der politische Verstand, diese kühnen Voraussagungen (754 ff.), dazu die ewig unbekümmerte Siegesgewißheit, das wiederholte herausfordernde „Wie?“ am Beginn der Rede, dazu endlich das „Du“ als Anrede an den Gemahl, wo Shakespeare you braucht. Als rechte Base Terzky tritt sie III, 5 auf; während sie bei Shakespeare in ihrer Bekümmernis den Gatten zu sich bitten läßt, stürmt sie bei Schiller ungerufen mit einem überlegenen „Wie, mein Gemahl?“ ins Zimmer, so daß hier Wallensteins Worte am Platze wären: „Wer ruft euch? Hier ist kein Geschäft für Weiber.“

Wenn nun in der geschilderten Weise Macbeth dem Einfluß der Hexen und dem der Überhege dahingegeben wurde, dann mußten diese ersteren eine ganz andere Machtbefugnis, ja, ein ganz andres Wesen gewinnen. Darum hat Schiller, ob er zwar ihr Benehmen milderte, doch ihre Wirkung verstärkt. Ob ihre Zahl für den vierten Auftritt des vierten Aufzugs wesentlich erhöht wurde, muß dahingestellt bleiben. Von einem Chor ist keine Andeutung vorhanden. Es findet sich nur B. 2344 ff. ein kleines Ensemble für vier Hexen, unter denen Hefate nicht mit gemeint sein kann, da sie nach B. 2236 f. nur unsichtbar mitwirken will. Im übrigen beschränkte sich der Bearbeiter auf die drei Zauberschwestern und die „bleiche“ Hefate.

Welcher Art ihre Macht ist, wurde oben bereits angedeutet. Sie vermögen es, einzig durch den geheimnisvollen

Zauber ihrer Worte, selbst einen edlen Helden zu Sünde und Mord zu verleiten. Freilich kommt ihnen zu Hülfe, daß ihre beiden ersten Prophezeiungen schon, bevor sie verkündet werden, erfüllt sind, so daß das Wunder Macbeth größer erscheint als es für den Hörer ist. Aber für die Verwirklichung der dritten Verheißung finden sie in Macbeths Seele keinen andern Bundesgenossen als das Stöhnen über das Eintreffen der beiden ersten. Und dennoch spricht er seinen Glauben an dieses Dritte mit festester Überzeugung aus. Dem Shakespeareschen Macbeth sind die Hexenworte drei für sich bestehende Verkündigungen, von denen die ersten beiden sich als Wahrheit bewiesen haben, die dritte als übernatürliche Versuchung auf ihm lastet. Schillers Macbeth sieht in der Gesamtheit der drei Grüße nur ein einziges „Orakel“, das Eintreffen der beiden ersten „Teile“ ist ihm ein „Pfund“ für das Gelingen des dritten. Zuversichtlich schreibt er daher an seine Gemahlin nicht von dem, was nur versprochen (promised) ist, sondern von der Hoheit, welche sie beide „erwartet“. Wenn solche Macht in dem Schicksalswort der Hexen liegt, so ist es unbegreiflich, warum die erste Hexe es bei Schiller „trüglich“ nennt, und warum sie fürchtet, Hofate werde den Betrug schelten. In Wahrheit zankt die Meisterin bei Schiller wie bei Shakespeare vielmehr deshalb, weil die Hexen so schwache Mittel gewählt und gegen ein Opfer, das gar so viele Bedenken hegt, nicht sie selber zu Hülfe gerufen haben. Ebenso unangebracht ist die zweite Frage derselben Hexe:

Er ist tapfer, gerecht und gut,

Warum versuchen wir sein Blut?

da doch die Sprecherin sonst nicht solche Erwägungen gelten läßt. Ist sie es doch, die im vierten Auftritt die Betörung des unschuldigen Fischers erzählt. Ja, um dieser Inconsequenz willen, die man Schiller wirklich nicht zutrauen sollte, liegt die Vermutung nahe, daß der obige Einwurf überhaupt gar nicht als ein moralisches Bedenken aufzufassen ist, sondern daß die Frage, besonders wenn sie eilig ruhig gesprochen wird, nur

ein rhetorisches Mittel ist, damit als Antwort darauf die wahre Art der Hexen einmal zum Ausdruck gelange.

Der größeren Macht entspricht ein mehr imponirendes, wenn auch in seiner Haltung gemäßigtes Gebahren. Schon bei Shakespeare fällt es auf, daß sich die weird sisters den Menschen gegenüber feierlicher, ernster zeigen als unter sich. Das behielt Schiller im vierten Aufzug bei; die wilden Reden am Hegerkessel verstummen, sobald Macbeth sich zeigt. Aber im ersten Aufzug haben seine Schicksalsgeschwestern doch auch im Verkehr unter einander eine priesterliche Feierlichkeit angenommen. Menschliche, gemeine Züge, z. B. daß die eine Hexe ein Schifferweib um Kastanien anbettelt und daß sie sich rächt, weil sie beschimpft worden ist, ließ Schiller bei Seite. Er rückte die Hexen durch ihre Gewalt über die Menschengemüther, durch edlere Sprache und erhabneres Auftreten, durch das Fehlen aller menschlichen Züge in eine höhere Geisterwelt hinauf.

Dazu kam ein Zweites. Schon Shakespeare hatte durch Einführung der Hekate eine antike Reminiscenz erweckt, ohne jedoch irgend etwas von dem Geist der Antike einzuführen. Schiller dagegen, der die ganze Schule der Griechen durchgemacht hatte, dessen Dichtungen gesättigt sind mit antiken Vorstellungen, der in einem mittelalterlichen Stoff, wie dem der „Braut von Messina“, in Form und Inhalt das Alterthum zu beleben wünschte, der selbst seine Jungfrau von Orleans als gepanzerte Minerva abgebildet sehen wollte¹³¹⁾, — Schiller bemühte sich, in der Meisterin der Hexen und damit in den Hexen selbst antike Schicksalsgöttinnen darzustellen.

Gewiß schwebten ihm vor der Erinnerung Aeschylus Cumeniden. Wo ein Mord geschehen ist, da ist ein Opfer ihnen verfallen, das sie verfolgen und dessen Sinne sie durch ihre graußigen Gesänge betören. Granhaarig, in dunklen Gewändern, starr und unerbittlich, so treten sie auf. Dies Bild verband sich in Schillers Seele mit dem der Shakespeareschen Hexen, die gewaltigen Fluch- und Rachegeister der Griechen mit

den nordischen Dämonen, Gestalten einer classischen Walpurgisnacht mit denen eines germanischen Hexensabbaths.

Zwiespältigen Wesens sind sie auch bei Shakespeare, aber in anderem Sinne, als bei Schiller. Dort konnte der englische Dichter alle die verworrenen Vorstellungen des Volksaberglaubens seiner Zeit aufnehmen; hier dagegen schuf der deutsche Bearbeiter im eigenen Innern Zwitterwesen seiner dichterischen Phantasie, die für ihn nur poetische Symbole waren, an die er nicht glaubte, und die wol aus diesem Grunde nicht, wie Shakespeares Hexen zu ihrer Zeit, Glauben finden konnten. Zwiespältig, wie gesagt, erscheinen sie bei beiden Dichtern; im Original mischen sich überirdische Züge mit menschlichen, in der deutschen Bearbeitung antike Elemente mit mittelalterlichen. Shakespeares Hexen sind in absichtlicher Unklarheit gelassen. Sind es Menschenweiber, die nur durch ihre Anlage oder durch Vertrag mit Hecate und der ganzen Zauberwelt in Verbindung stehen, oder sind es Geisterwesen? Nirgends findet sich eine klare Antwort. Wenn man in jüngster Zeit bisweilen hervorgehoben hat, daß diese Weiber Züge der alten Nornen tragen, so ist das insofern richtig, als solche Züge sich überhaupt an manchen Gestalten der mittelalterlichen Spuk- und Zauberwelt finden¹³²). Shakespeare aber hat offenbar garstige alte Betteln vor Augen gehabt, von denen das Volk sich unheimliche Dinge ins Ohr raunte. Wozu sonst die mancherlei Züge, die nur auf Menschenweiber passen?

Schiller aber konnte nichts Menschliches an seinen Hexen mit ihrer überirdischen Zauberwirkung dulden. Seine Schicksalsschwestern durften nicht von dieser Erde sein; er merzte darum alle gemeinen Züge aus. Aber einheitlich sind diese Wesen darum doch nicht geworden. Denn neben den neu hineingetragen antiken Elementen blieben ganze Partien der Shakespeareschen Ausführung stehen und nehmen sich seltsam genug aus. Eine antike Anschauung, die Schiller gern zur Darstellung brachte, daß nämlich die Götter neidisch dem glücklichen Sterb-

lichen Unheil bereiten, übertrug er jetzt auf die seltsamen Gume-
niden im „Macbeth“.

„Er ist glücklich, wir müssen ihn hassen“, das ist ihr Grund, den Helden zu verderben; und ebenso betrügt die erste Hexe den Fischer, nur weil er ein froher, glücklicher Mensch ist. Aber zu dieser Vorstellung gesellt sich die Anrufung des höllischen Feindes, das Märchenmotiv vom Rixengold und das Gleichnis vom verlorenen Sohn. Ja, zu wiederholten Malen stellen sich diese Erinyen als höllische Mächte dar, die auf den Ruf des Meisters, d. h. des Teufels, hören, und die man „im Namen des Wahrhaftigen“ anruft. Auch Wetterhexen scheinen sie zu sein (B. 48); am schwersten aber vereinigt sich mit der feierlichen Eingangsscene das greuliche Brauen am Hexenfessel, das Schiller fast Wort für Wort aus Eschenburg übernahm.

So wenig wie sich antike Vorstellungen mit dem Inhalt des Originals verschmelzen konnten, so wenig ließ sich das äußere Kostüm übertragen. Statt der beweglichen, bärtigen, buckligen, keifenden Weiber dachte sich Schiller riesenhafte, schreckliche, dumpfredende Gestalten von männlichem Ansehen, die sich auf ihren Rothurnen und in den langen, strengen Gewändern nur langsam bewegen konnten, wie sie denn im Beginn des Stückes nicht erst auftreten, sondern dastehen¹³³). Wenig passen will zu dem Riesenmaß dieser Leiber, daß sie davonsfliegen (B. 50), sei es auch vielleicht wie Hekate auf einem Wolfenwagen. Noch weniger zu begreifen ist es, wie sie am Ende von IV, 4 ihren Feenreihen tanzen. Man hat darum in der Folgezeit das Kostüm geändert. Wenigstens erzählt Heinrich Voß¹³⁴), daß bei der Aufführung am 7. April 1804 die Hexen durch junge Mädchen, schön von Wuchs und artig gekleidet, dargestellt wurden¹³⁵). Dennoch redet Goethe um dieselbe Zeit von dem sibyllenhaften Aussehen der Hexen¹³⁶). Trotzdem aber die Schiller'schen Schicksalschwestern sich weder äußerlich noch innerlich recht in das Stück einfügen wollten, fanden sie doch

schon im Folgejahre eine Nachahmung in Böhlandorfs „Ugolino Gherardesca“¹³⁷).

Unter den Nebenpersonen im „Macbeth“ befindet sich nur eine einzige, welche Schiller aus rein poetischen Gründen veränderte, der Pförtner. Der Dichter hatte nach dem Studium der griechischen Tragiker sich mehr und mehr und endlich ganz zu dem Grundsatz bekannt, daß die verschiedenen Gattungen des Dramas rein zu erhalten seien; jener „gothischen“ Verbindung von Tragik und Komik, die in seinen früheren Werken und selbst noch in seinem „Wallenstein“ herrscht, hatte er entsagt. Und nicht allein um ihres komischen, sondern besonders um ihres gemeinen Inhalts willen war ihm die Scene anstößig. In den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“, gestattet Schiller das Niedrige, also beispielsweise die Einführung eines Betrunknen aus dem Pöbel, dem Dichter nur da, wo er „weiter nichts will, als uns belustigen“. Einen Gebrauch aber, wie ihn Shakespeare gelegentlich machte, indem er das Gemüt des Hörers durch den Contrast der tragischen Handlung und unvermittelt einfallender derber Späße durchrüttelt, einen solchen Gebrauch des Gemeinen billigte Schiller nicht. Er beklagt es vielmehr, daß „der erhabene Shakespeare uns zuweilen so tief sinken läßt“.

Deshalb beseitigte er die groben Scherze des Pförtners, mußte aber in die Lücke, die durchaus ergänzt werden mußte, nichts andres einzusetzen, als ein frommes Lied im Tone des Matthias Claudius. Das ist entschieden der ärgste Misgriff in der ganzen Bearbeitung. Das Einzige, was diese Ersatzscene mit dem Original gemein hat, ist die Ironie, die für den Hörer in dem Zusammenhang zwischen dem Gesprochenen und dem soeben Geschehenen liegt. Aber dies Kunstmittel, das Schiller sonst meisterhaft zu handhaben wußte, das er im letzten Akt des „Wallenstein“ ergreifend zum Ausdruck gebracht hatte, ist hier gänzlich wirkungslos geblieben. Während Shakespeare einen Betrunknen unwissentlich die gräßlichste Wahrheit

sagen läßt, legt Schiller in den Mund argloser Menschen Worte frommer Selbsttäuschung, einen Nachklang der Reden, mit denen Duncan das Schloß Inverneß betreten hatte.

Im Übrigen sind die Nebenpersonen sehr summarisch behandelt. War es doch eine Bühnenbearbeitung und keine treue Übersetzung, die Schiller geben wollte. Er hatte nicht Schauspieler genug, um alle verantwortlichen kleinen Rollen gut besetzen zu können, und mußte daher die sorgfältigere Anordnung der Figuren aufgeben. Dem Thau von Rossie gab er eine größere Rolle als teilnehmendem Begleiter; die übrigen, Lenox, Angus u. s. f., sprechen nur wenige Worte; Menteith, Caithness und der namenlose Lord im dritten Aufzug sind gestrichen. Dabei sind allerdings manche Widersprüche durch Unachtsamkeit entstanden. Offenbar sollte Lenox doch noch eine etwas größere Rolle spielen als Angus; darum machte Schiller I, 3 und I, 6 Rossie und Lenox zu Abgeordneten; so hat es noch die Stuttgarter Handschrift. Später beim Durchcorrigiren nach dem englischen Text änderte Schiller I, 6 Lenox in Angus und schuf so den ersten Widerspruch. Der zweite entstand, indem die Rolle des Thau von Rossie auf Kosten der andern ausgedehnt wurde. Dadurch war es möglich, daß dieser I, 3 den Thau von Camdor als Verbündeten Suenos hinstellt und I, 6 — weil er die Worte des Angus übernimmt — wieder im Zweifel ist, „ob er mit dem Normann, ob mit den Rebellen einverstanden war“. Ein ähnliches Versehen entstand im zweiten Aufzug durch Combination zweier Rollen. Bei Schiller geht nicht Lenox, sondern Rossie mit Macbeth in das Zimmer des ermordeten Duncan und klagt dementsprechend B. 1227 ff. die Kämmerer als Mörder an. Ganz unbegreiflich ist es daher, daß er 1360 fragt: „Weiß man, wer diese mehr als blutge That verübte?“ und 1365 sehr erstaunt ist, daß man die Kämmerer beschuldigt.

Die Rücksicht auf die Darstellung entschied überhaupt in vielen Fällen. Andre Übersetzer arbeiteten, ohne mit den An-

forderungen der Bühne zu rechnen. Schiller dagegen hatte zwei Absichten zugleich im Auge: er wollte sowohl dem Theater, als auch dem neuen dramatischen Stil ein wirkungsvolles Stück gewinnen. Dies doppelte Hindernis lag dem Gelingen im Wege. Andre Stücke fügten sich dem Versuche leichter, die „Phädra“ und die ernstesten Partien der „Turandot“ vertrugen den fremden deklamatorischen Stil eher, als gerade der „Macbeth“.

Schiller forderte für die dramatische Sprache vor Allem Deutlichkeit¹³⁸⁾, und manche seiner Änderungen sind nur erklärlich aus dem Streben, verständlich zu sein¹³⁹⁾. Aus diesem Grunde nahm er auch ein paar Anmerkungen, die er bei Eschenburg fand, mit in den Text auf, z. B. die Erklärung des *foul is fair* durch „Regen wechsle mit Sonnenschein“. Vortrefflich ist 275 f., daß Schiller nicht nur den Namen „Sinel“ als denjenigen von Macbeths Vater näher bezeichnet, sondern auch durch den sehr glücklichen Zusatz „der diese Nacht verschieden“ den ersten Eindruck des Hergengrusses geheimnisvoller macht, da diese Weiber Dinge wissen, die erst Wenigen bekannt sein können. Bemerkenswert ist auch B. 889, wo das Bild von den Verführerschritten Tarquins getilgt ist, wo aber Schiller sich eine Anmerkung Johnsons zunutze machte, indem er aus der Lesart *slides* für *strides* das prachtvoll malende: „Mit groß — weit — ausgehohnten Räuberschritten“ abstrahirte, das Kleist im „Robert Guiskard“ nachahmte.

Die Deutlichkeit der Rede war kein absolutes Erfordernis der Kunst, sondern nach Schillers Worten war sie ein Zugeständnis an das Publikum. So wenig der Dichter jemals den Ansprüchen des großen Haufens auch nur den kleinsten seiner künstlerischen Grundsätze geopfert hätte, so bereitwillig fügte er sich in kleineren Fragen nicht gerade den Launen oder dem Geschmack, aber der Natur des Zuhörers. Und als solche galt ihm die Unaufmerksamkeit, mit welcher der Dichter rechnen und die er durch Deutlichkeit der Sprache, ja gelegentlich durch einen Theatereffekt überwinden dürfe. Darum muß man bei

Schiller stets die Bühnenwirksamkeit in Rechnung ziehen und nach Platens Forderung diesen Dichter am liebsten gar nicht lesen, sondern hören.

Gewaltig wie auf Gefühl und Verstand wollte er auch unmittelbar auf die Sinne wirken. Er verschmähte darum in seinen Dramen weder für das Auge die dekorativen Wirkungen äußeren Pompes, noch für das Ohr den sinnlichen Reiz der Verse. Sein wohlberechneter, auf große Wirkungen gerichteter Stil, so einheitlich er durch und durch ist, war nicht auf einen großen Wurf entstanden, sondern mühsam erkämpft. Aus diesem Grunde konnte sich der Dichter nicht von ihm lossagen. Und wenn er es selbst gekonnt hätte, er wollte es gar nicht. Er freute sich des errungenen Besitzes. „Ich fange endlich an, mich des dramatischen Organs zu bemächtigen und mein Handwerk zu verstehen“, schreibt er am 16. Juni 1800, also wenige Monate nach der Macbeth-Bearbeitung an Körner. Dies neue dramatische Organ und die Reform der Bühne, das war für ihn nur Eines. Und dem ersteren mußte sich fügen, was der letzteren dienen sollte, auch das Kunstwerk eines fremden Dichters.

So ist es gekommen, daß Schiller den „Macbeth“, dessen eigene Schönheiten er so tief empfand, dennoch tyrannisierte. Er hat hier eine erworbene Technik auf ein Werk übertragen, das nicht für sie geschaffen war. Eingriffe im Einzelnen aber rüttelten, wie wir sahen, gleich am ganzen Bau des Stückes, ein umgewandelter Charakterzug bildete den ganzen Menschen um, eine veränderte Voraussetzung wirkte in einem so consequenten Stücke bis an das Ende. Die „zarte Zweckmäßigkeit“ aller Teile, welche Goethe im „Julius Caesar“ fand, ist auch im „Macbeth“ von Bedeutung. „Es scheint kein Wort entbehrlich“, schreibt er am 27. Oktober 1803 an Schlegel¹⁴⁰), „so wie man nichts vermißt was das Ganze fordert und doch wünscht man, zur äußern theatralischen Zweckmäßigkeit noch hie und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen. Doch liegt, wie bey Shakespearre überhaupt, alles schon in der Grund-

anlage des Stoffs und der Behandlung, daß, wie man irgendwo zu rücken anfängt, gleich mehrere Fugen zu knistern anfangen und das Ganze den Einsturz droht“.

Wer also das Original vergleichend neben die Bearbeitung legt, der wird viele Mängel entdecken, und die Übertragung des fremden Stils vielleicht als einen einzigen großen Mißgriff bezeichnen. Dennoch war mit diesem Unternehmen der entscheidende Schritt zur Darstellung des wahren „Macbeth“ gethan. Und wer nun gar die Vergleichung aufgibt und nur die Bearbeitung allein auf sich wirken läßt, besonders aber, wer den Schillerschen Versen ihre lebendige Wirkung auf das Ohr vergönnt, der muß doch eingestehen, daß hier ein imponirendes Werk aus Einem Gusse vorliegt.

Am 14. Mai 1800 fand in Weimar die erste Aufführung statt mit der alten Reichardt'schen Musik. Natürlich konnte diese sich nur schlecht zu dem Schillerschen Texte schicken; denn gerade das, was die Bedeutung dieser Composition ausmacht, die Sängengesänge, kam um seine Wirkung, weil die Schicksalsschwestern bei Schiller nicht singen. Dennoch erhielt sie sich lange als melodramatische Begleitung zu dieser Bearbeitung; noch 1826 kam sie in dieser Weise im Weimarer Hoftheater zu Gehör¹⁴¹⁾.

Der Charakter der Weimarer Darstellung war der gleiche wie bei allen Aufführungen von Stücken, die einen großen Apparat erforderten. Goethe spricht sich am 27. Oktober 1803 gegen Schlegel darüber aus¹⁴²⁾ und deutet an, mit wie bescheidenen Mitteln man arbeitete. Nur die Hauptfiguren brachte man zur vollen Geltung, in allen Nebensachen behalf man sich mit „symbolischer Andeutung“. Ein beredtes Zeugnis besitzen wir gerade für den „Macbeth“, Goethes Regiebemerkungen, die er am 30. September 1800 und am 16. April 1804 an Schiller sandte¹⁴³⁾. Äußerste Sparsamkeit spricht aus diesen Vorschlägen; die Kostümierung war nur dürftig, Macbeths Gast-

mahl mit dem modernen Tafelgeschirr, den blassen gemalten Früchten, den schief stehenden dünnen Lichtern und den wackelnden Stühlen, das Schlußgefecht mit den unansehnlichen Schilden und den dünnen Schwertern, das alles blieb weit hinter dem zurück, was andre Bühnen in jener Zeit bereits leisteten. Aber man sah darüber hinweg, und so hören wir nichts destoweniger von einem großen Erfolg. Genast, der allerdings in manchen Mittheilungen aus dieser Zeit ungenau ist, spricht von starkem Andrang der Studenten aus Jena und von großem Beifall¹⁴⁴). Und auch Böttiger, der die Aufführung im Juni im Journal des Luxus und der Moden besprach, ist voll des Lobes. Von der Bühne herab ist sogar die Einlage des Pförtnerliedes als eine „flugberechnete Veränderung“ erschienen, da es „durch seinen Inhalt wunderbare Ahnungen vorbereitet und frohmüthige Sicherheit athmend den Contrast mit dem gleich darauf folgenden Jammergeschrey gewaltig herbey führt“. Nur die Reichardt'sche Musik, die für „drey schnelltrippelnde, vielgewandte, geschäftige Hegenmütterchen“ geschrieben war, wollte nicht zu den starren Cumeniden passen. Und so verstärkte sie noch den ungünstigen Eindruck, den diese „langsam tönenden Zwittergestalten“ schon an sich auf viele Hörer machten.

In der Folgezeit suchte man an der Darstellung und am Texte noch Manches zu verbessern. Ehe die Bearbeitung zum Druck gelangte, wurde sie nochmals geprüft. Das Resultat dieser Durchsicht zeigen die Varianten der Stuttgarter Handschrift. Goethe wollte sogar das freie Verfahren mit dem Shakespeare'schen Text noch weiter ausdehnen, als es Schiller gethan hatte, indem er vor der Unterredung zwischen Macbeth und Macduff einen Monolog des Ersteren vorschlug, in welchem die „Sorge von Verrätherei“ zum Ausdruck kommen sollte. Doch blieb das unausgeführt. An der Darstellung dagegen besserte man fortwährend, und der junge Voß berichtet, wie nach der Vorstellung am 7. April 1804 beide Dichter sich des Gelingens freuen konnten¹⁴⁵).

Dann ist der Schillersche „Macbeth“ zwar in vielen Städten gegeben worden, doch nicht vor der Drucklegung; die meisten Bühnen entschlossen sich erst spät, und der pekuniäre Vorteil, welchen der Bearbeiter erhofft hatte, blieb aus. Schon wenige Tage nach dem Beginn der Arbeit hatte er durch Cotta in Stuttgart und Frankfurt anfragen lassen¹⁴⁶⁾, ob die dortigen Theater die Bearbeitung für zwölf Dukaten anzukaufen geneigt wären. Am 9. Februar konnte dieser die Bereitwilligkeit der Frankfurter Bühne, am 8. März auch die der Stuttgarter melden. Das Manuscript, welches diese letztere mit dem Datum 3. April 1800 erhielt, der älteste Text des Schillerschen „Macbeth“, ist erhalten. Dagegen blieb eine Anfrage Schillers bei Jffland in Berlin vom 26. April 1800 ohne Erfolg¹⁴⁷⁾; dort wurde das Stück erst am 11. December 1809 zum ersten Male aufgeführt mit der Musik von Friedrich Ludwig Seidel und erhielt sich, bis es 1825 durch die schlechte Epikersche Übersetzung mit der Musik von Spohr verdrängt wurde. Auch Mannheim zögerte bis zum 7. April 1806¹⁴⁸⁾; und selbst aus Dresden konnte Körner erst am 2. December 1804 von einer ziemlich gelungenen Aufführung berichten, für die auch der Hof Teilnahme zeigte¹⁴⁹⁾.

Inzwischen aber war das Stück im Druck erschienen. Schiller hatte anfangs Cotta den Vorschlag gemacht, eine Art Prachtausgabe zu veranstalten, da ja das Stück durch seine Neuheit doch nicht zum Kauf reizen werde; ein Bild von Füßli, „Macbeth und die Hexen“, sollte als Titelfupfer gestochen werden. Aber die Ausgabe erschien in einfacherer Ausstattung, zu Ostern 1801, und erlebte noch im selben Jahre eine zweite Auflage¹⁵⁰⁾.

So war denn der äußere, buchhändlerische Erfolg zu Schillers eigner Freude glänzend genug. Aber seit der Verbreitung durch den Druck wurde auch eine strengere Kritik laut. Von der Bühne her eilten die Verse unablässig an dem Ohr des Hörers vorbei, und manche Schwäche konnte durch die

Darstellung gut gemacht werden. An den gedruckten Buchstaben aber klammerte sich Auge und Verstand, man legte den deutschen Text neben das Original; und seitdem wurden die widerstreitendsten Urtheile laut.

Schiller selbst wußte recht wohl, daß sein „Macbeth“ gegen das englische Original „eine schlechte Figur mache“. Aber er wußte ebenso gut, daß das nicht eine Folge seiner Unfähigkeit sei. „Es ist nicht meine Schuld, sondern der Sprache und der vielen Einschränkungen, welche das Theater nothwendig machte“. So schrieb er an Körner¹⁵¹⁾. Und dieser Freund antwortete mit einem allzunachsichtigen Urtheil; er fand Alles schön, ein lebendiges Bild von dem Geist des Originals; besonders sei die Ballade der Hexen und der Gesang des Pförtners köstlich gelungen. Ja, er hoffte, Schiller werde nun in gleichem Sinne weitere Shakespearesche Stücke bearbeiten.¹⁵²⁾

Ein solches Urtheil konnten nur Wenige unterschreiben, denn es beruhte auf starker Unkenntnis. Von Seiten derer, die mit dem englischen Dichter vertrauter waren, wurde denn auch bald der Protest laut. Die Schlegels vor Allem waren entrüstet. Caroline hielt die ganze Bühnenbearbeitung mit ihren „verfluchten Hexenscenen“ für eine reine Brotarbeit und schrieb an ihren Gatten am 25. Mai 1801 mit grenzenloser Verachtung: „Von Schillers Macbeth laß mich schweigen. Er ist noch viel schlechter als du zu sagen wagst, und hat uns mit einem wahren Ekel durchdrungen. Denn daß er z. B. mit der Seifensiedergeschichte aus dem Gellert oder La Fontaine die Hexen moralisch consequent hat machen wollen — ist das auszustehn? Du solltest ihm durchaus im nächsten Theil mit der echten Übersetzung hinter drein kommen. Er verdient es reichlich; Schellings Wuth hat er auch gänzlich auf sich geladen. Goethe gönnt ihm den Verdienst einmal, und ist überhaupt gewiß vollkommen gleichgültig gegen seine Produkte, sonst müßt er es nimmer leiden“¹⁵³⁾. Und August Wilhelm Schlegel, von dem wir leider nur ein kleines, aber vorzügliches Frag-

ment einer Macbeth-Übertragung besäßen¹⁵⁴), antwortete mit dem bekannten Motto, das Carolinens ganzen Beifall fand:

Macbeth ist aus den Fugen: Schmach und Scham,
Daß ich zur Welt, ihn einzurichten, kam¹⁵⁵).

Und gar ob der „veredelten Hexenzucht“ wandte er sich an den Dichter mit dem Epigramm:

Du willst in Furien die Hexen travestieren.

Meinst du, das sei die Art mit Hexen umzugehen?

Da werden beiderseits die Damen protestieren,

Und Shakspeare, Aeschylus, sich selbst nicht mehr verstehn¹⁵⁶).

Schonender lautete noch im Jahre des Erscheinens des Buches Schleiermachers Kritik¹⁵⁷). Er erkannte den großen Fortschritt gegen die älteren Bearbeitungen willig an, konnte sich aber nicht mit allen Veränderungen zufrieden geben. Punkt für Punkt, philologisch gründlich ging er das Werk durch. Manches ist dabei verfehlt, weil Schleiermacher stillschweigend eine Übereinstimmung Schillers mit seiner eigenen Auffassung der beiden Hauptcharaktere annahm; manches ist zudem etwas äußerlich und auch aus dem Grunde unzutreffend, weil Schleiermacher nur Eschenburg, nicht Wieland zur Vergleichung heranzog. In vielen Punkten aber, die auch in der obigen Darlegung berührt sind, traf er das Richtige; die Pförtner-scene wollte auch ihm nicht gefallen, und bei der Hexenballade dachte auch er an Johann, den muntern Seisensieder. Schlegel stimmte ihm bei, fand aber im Grunde doch die ganze Besprechung zu milde und hoffte, Schiller wenigstens werde die wahre Meinung herauslesen¹⁵⁸).

Wenn sich so die einsichtsvollen Gegner verhielten, die zu beurteilen wußten, was es heißt, ein fremdes Kunstwerk zu bearbeiten, so blieb den Kleinen nichts übrig, als zu schimpfen. Das dramaturgische Journal für Deutschland sprach das positive Verdammungsurteil aus und erhob gegen Schiller wieder Bürger mit seiner alten Bearbeitung auf den Schild.

So mannigfaltig und schwankend sind die verschiedenen Urtheile auch bis auf den heutigen Tag geblieben. Es können nur wenige charakteristische Richtungen hier bezeichnet werden. Wer, wie Victor Hehn¹⁵⁹⁾, die fertige Bearbeitung als ein selbständiges versificirtes Drama ins Auge faßt, kann wol mit Recht den melodischen Fluß ihrer Verse im Gegensatz zu der „eckigen, immerfort anstoßenden, undeutschen Jambensprache“ Schlegels loben. Wer, wie R. Simrock¹⁶⁰⁾, Übersetzung und Bearbeitung von einander scheidet und selber „das schwierigste unter allen Werken Shaksperes“ nicht einfach in Fünffüßler, sondern in wirklich „dramatische Verse“ übertragen will, wird gleichfalls in der metrischen Behandlung einen Hauptvortrag des Schillerschen „Macbeth“ sehen. Wer dagegen, wie Tycho Mommsen¹⁶¹⁾, die ganze Technik des Übersetzens aus dem Grunde studirt hat und obendrein selber bei der Herausgabe des „Macbeth“ von Dorothea Tieck dies Werk so gut wie ganz neu übersetzt hat, der kann von der „Mishandlung“ dieses Dramas durch Schiller reden und Coleridges bekannte Wallenstein = Übertragung die „Rache“ für jenes Murecht nennen. Und wer endlich, wie Karl Werder¹⁶²⁾, nur das Original ins Auge faßt und erklärt, der wird für Schiller kein Wort des Lobes haben. Auf den Standpunkt kommt es an. Der Leser und vor Allem der Forscher wird die Bearbeitung tadeln, der Hörer wird sie loben. Darum hat auch von jeher Schillers „Macbeth“ die Bühnenpraktiker auf seiner Seite gehabt. Schon Friedrich Ludwig Schmidt¹⁶³⁾ sagte, als er im Februar 1803 in Berlin den „Hamlet“ nach Schlegels Übersetzung hatte darstellen sehen: „Wortgetreu übersetzt, kann Shakespeare nur den Denker befriedigen, nicht den Zuschauer im Theater; ja, ich bin überzeugt, lebte der große Dichter jetzt, er selbst würde der Erste sein, seine Stücke den Forderungen der modernen Bühne anzupassen“.

Und so hat man denn, obwol nach Laubes Ausspruch der „Macbeth“ nie ein dankbares Stück gewesen ist, immer

neue Versuche gemacht, ihn auf die Bühne zu bringen, ist aber stets wieder gern zu Schillers Einrichtung zurückgekehrt. Zwei Fälle sind besonders hervorzuheben. Als Ed. Devrient den „Macbeth“ für das Hoftheater in Karlsruhe bearbeiten sollte, legte er Schillers Text zu Grunde und fügte nur die Bürgerischen Hergenscenen ein. Und ebenso hat in Düsseldorf Zimmermann Schillers Bearbeitung mit den Tieckschen Hergenscenen und der Musik von Julius Riez gegeben, wobei die Lady nicht als „tragirende Wetterheze“, sondern als liebendes Weib dargestellt wurde und die ganze grausige Handlung sich, wie es Shakespeare vorschreibt, in lieblichster Gegend abspielte¹⁶⁴).

Noch lange wirkte der gewaltige Eindruck, den der „Macbeth“ auf Schiller gemacht hatte, auch über die Bühnenbearbeitung hinaus unmittelbar anregend in ihm nach. Während er in den Zeiten seiner künstlerischen Gährung insbesondre von den beiden Hauptfiguren des Stückes, Macbeth und der Lady, ergriffen und angeregt wurde, fand er für die beiden lautersten, einfachsten, menschlichsten Charaktere, für Macduff und sein Weib, erst volle Würdigung in der Zeit seiner Meisterschaft. In dem letzten eigenen Drama, welches er ganz vollendet hat, bewies er noch einmal, wieviel er von seinem großen Vorbilde gelernt habe.

Hedwig, Tells Gattin, welche ihren Mann im tiefsten Grunde so lieb hat, ihn aber doch herzlos schilt, weil er an Weib und Kind nicht gedacht habe, dann jedoch, als ein Dritter ihn schmäht, plötzlich mit allem Stolz, sein Weib zu sein, ihn verteidigt — diese Hedwig hat unverkennbare Züge von der Lady Macduff. Und die Scene, in welcher Melchthal die Blendung seines Vaters erfährt, ist nachgebildet jenem ergreifenden Auftritt, in welchem Rösse dem Macduff die Kunde von der Ermordung der Seinen bringt. Wie bei Macduff erst langsam von den schmerzgelähmten Lippen die ersten Worte sich lösen, wie er erst mehrmals nachfragen muß, um die

ganze Tiefe seines Unglücks zu fassen, wie er dann noch einmal sich in den Besitz seines verlorenen Glückes zurückträumt, um den Schmerz ganz zu fühlen, wie er sich selber anklagt und dann erst sich aufrafft, um Rache zu nehmen an dem Wütherich, der nun nicht nur der Feind des Vaterlandes, sondern auch der seinige ist, — das alles findet sich wieder in der erwähnten Scene von Schillers „Tell“; nur freilich zeigt sich hier noch ausgeprägter als in der Macbeth-Bearbeitung Schillers eigenster, wortreicher, deklamatorischer Stil.

Nathan der Weise.

Im Jahre 1815, zehn Jahre nach Schillers Tode, als sein Leben für den urteilenden Betrachter nach Bestrebungen und Erfolgen übersehbar war, schrieb Goethe für das Morgenblatt einen Aufsatz, in welchem er des heimgegangenen Freundes dramaturgische Unternehmungen, soweit sie Werken der deutschen Litteratur sich zugewandt hatten, würdigte. Und dort faßte er Schillers Verhältnis zu Lessing in folgende oft citirte Worte zusammen: „Gegen Lessing's Arbeiten hatte Schiller ein ganz besonderes Verhältniß; er liebte sie eigentlich nicht, ja Emilia Galotti war ihm zuwider¹⁶⁵).“

Ganz abgesehen davon, daß diese Worte in ihrer Fassung wol etwas zu schroff sind, kann man sie auch nur für die späteren Lebensjahre des Dichters als beglaubigt hinnehmen. Denn für Schillers Jugend und für die folgenden Jahre bis in das letzte Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts hinein treffen sie nicht zu. In jungen Jahren hatte Schiller sein großes Vorbild und besonders die „Emilia Galotti“ sehr bewundert und viel für seine Jugenddramen aus diesem Stück gelernt. Kann man doch sagen, daß die Julia in der zweiten Fassung des „Fiesco“ wesentlich dadurch menschlichere Züge im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Physiognomie erhalten hat, daß sie sich mehr der Gräfin Orsina näherte; und wie sehr die „Emilia“ auf „Kabale und Liebe“ eingewirkt hat, ist satzjam bekannt.

Nicht minder tiefen Eindruck hat der „Rathan“ hinterlassen, den der junge Dichter schon früh gelesen hatte und sicher im Jahre 1781 kannte. Und wenn solch ein Werk ihn belehrt, begeistert, überzeugt hatte, dann war Schiller

nicht im Stande und hielt es auch nicht für nötig, sich vor Reminiscenzen zu hüten, sondern er beging offenkundige Entlehnungen. Wir finden solche schon in der Anthologie in der Ode auf Weckerlin und dem Gedicht auf Rousseau; in der Vorrede zu den „Räubern“ scheint die Bezeichnung „dramatischer Roman“, welche die freiere Technik des Dramas entschuldigen soll, mit Hinblick auf Lessings „dramatisches Gedicht“ gewählt zu sein, wie denn überhaupt in den „Räubern“ manche Worte, z. B. „nicht Fleisch und Blut, das Herz macht uns zu Vätern und Söhnen“, oder „Bettler sind Könige, und Könige sind Bettler“ die Vertrautheit mit dem Lessingschen Stück verraten. Dann wieder knüpfen prosaische Aufsätze, wie im Jahre 1784 die Abhandlung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ und die „Philosophischen Briefe“ (Theosophie) an den „Nathan“ an. Und so könnte man an freiwilligen Citaten und unfreiwilligen Anklangen die Einwirkung verfolgen bis zu den philosophisch-ästhetischen Abhandlungen und bis zum „Wallenstein“¹⁶⁶). Die milde Lehre der Menschenliebe, der Duldung und des guten Handelns fand in Schiller lauten Wiederhall. Zu der Ausgestaltung der Figur des Marquis Posa, seines Bundes mit Carlos und seiner Aussprüche an Philipp haben die Tendenzen des „Nathan“ sicherlich beigetragen. Daneben zog auch die äußere Form den jungen Dichter in ihren Bann; in der „Semele“ und im „Don Carlos“ weisen Einzelheiten der Dialogführung, des Versbaues und des Stiles mit Bestimmtheit auf Lessing als Vorbild hin.

Als aber in späteren Jahren das stoffliche Interesse mehr zurücktrat und Schiller mit kritischem Blick und strengen theoretischen Anforderungen an den „Nathan“ herantrat, da konnte es nicht fehlen, daß sich sein Urteil bedeutend änderte. Zwar zog er gern in Rechnung, daß dieses Werk in Anbetracht seines Inhalts nur auf einen erlesenen Kreis seine Wirkung thun könne, daß es der einfältigen Natur nichts zu sagen habe und

sich an diejenigen wende, „dessen Gemüth schon zubereitet ist, über die Wirklichkeit hinaus ins Ideenreich zu gehen¹⁶⁷⁾.“ Nach der formalen Seite hin war er dagegen äußerst streng; die Bezeichnung „dramatisches Gedicht“ schützte das Stück nicht davor, daß Schiller alle Ansprüche geltend machte, die er an eine Tragödie stellte. Indem er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung die Unterschiede zwischen Tragödie und Komödie feststellte, kam er zu dem Schluß, der Tragiker müsse sich vor ruhigem Raisonnement hüten und vielmehr ruckweise durch mächtige Affekte das Gemüt erregen und auf ästhetischem Wege wieder befreien; der Komödiendichter dagegen dürfe nicht pathetisch werden, sondern müsse durch gleichmäßig ruhige Einwirkung auf das Gemüt des Hörers dieses stets in Freiheit erhalten. Raisonnement sei also nicht am Platz in der Tragödie, Pathos nicht in der Komödie. Beides vereint in Einem Werke sei aber ganz zu verwerfen.

Wandte Schiller diese Forderungen auf den „Nathan“ an, so mußte ihm das Stück große Mängel aufweisen. Zugegeben, der Tragiker dürfe einmal die „Grille“ haben, einen theoretischen Stoff zu behandeln, so mußte er doch die Theorie in Handlung umsetzen. „Im Nathan dem Weisen hat aber die frostige Natur des Stoffs das ganze Kunstwerk erkältet“, und deshalb sprach Schiller mit Hinweis auf Lessings eigene Forderungen in der Dramaturgie das Verdammungsurteil über das Werk als Bühnenstück aus. Wollte man es dennoch aufführen, sagte er, so könne man eine Tragödie daraus machen, indem man das breite Raisonnement weglasse, oder eine Komödie, indem man das Pathos einschränke¹⁶⁸⁾. Dennoch hat Schiller im Anfang des Jahres 1801 den „Nathan“ ohne so tiefgreifende Änderungen für die Bühne bearbeitet¹⁶⁹⁾.

Lessings letztes Drama war im achtzehnten Jahrhundert nur äußerst selten zur Darstellung gekommen; nicht so sehr sittlich-religiöse Bedenken, welche der Verfasser gefürchtet, sondern dramatische Rücksichten hatten vielerorten die Aufführung ver-

hindert. Nur vereinzelte Versuche waren gemacht worden: die kurfölnischen Schauspieler hatten das Stück bald nach seinem Erscheinen indirekt in einem Festspiel auf die Bühne gebracht¹⁷⁰); im April 1783 hatte Döbbelin in Berlin das Drama ohne Erfolg an drei Abenden gegeben¹⁷¹); dann wieder hören wir im Sommer 1785 von einem Versuch in Preßburg¹⁷²); auch Friedrich Ludwig Schröder, der das Werk sehr schätzte, hätte gern die Aufführung unternommen und selbst den Nathan gespielt, aber er fürchtete, seine Schauspieler seien den Aufgaben nicht gewachsen, und wagte daher nur, im Januar 1789 in einem Maskenzuge die Personen des Stückes den Zuschauern vor Augen zu führen¹⁷³). Erst im neunzehnten Jahrhundert eroberte das Stück die Bühne, und Friedrich Ludwig Schmidt hat das Verdienst, am 27. Juli 1801 den ersten großen Erfolg mit dem „Nathan“ errungen zu haben.

Nun folgten auch andere Bühnen, allen voran die Weimarer. Doch wird es hier wol kaum des Beispiels, welches Schmidt in Magdeburg gegeben hatte, bedurft haben, um das Stück in den Spielplan aufzunehmen. Denn abgesehen davon, daß sowol Goethe als Schiller mit der Tendenz Lessings in vollem Maße einverstanden waren, so konnten sie, indem sie die rhythmische Deklamation auf der Bühne einbürgern wollten, dieses Drama gar nicht umgehen. Gerade als Versdrama hat es auf beide ja von Anfang an so großen Eindruck gemacht. Für Schiller ist dies oben schon gezeigt worden, und auch für Goethe besitzen wir ein untrügliches Zeugnis. In seinem Tagebuch findet sich nämlich unter dem 21. August 1781 der Eintrag: „Nathan und Tasso gegen einander gelesen“. Da nun diese beiden Werke sich inhaltlich gar nicht berühren, so kann es sich nur darum gehandelt haben, daß Goethe den Tasso, der damals in Prosa vorlag, und den Nathan auf die Wirkung von Vers und Prosa hin vergleichend prüfte. Ebenso betont er, als er im Jahre 1802 von Schillers Nathan-Bearbeitung redet, gerade die Rücksicht auf die rhythmische Form¹⁷⁴):

„In diesem Stücke, wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzende Rezitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde. Was das Stück durch Abkürzung allenfalls gelitten hat, ward nun durch eine gedrängtere Darstellung ersetzt, und man wird für die Folge sorgen, es poetisch, so viel möglich, zu restauriren und zu runden. Nicht weniger werden die Schauspieler sich alle Mühe geben, was an Ausarbeitung ihrer Rollen noch fehlte, nachzubringen, so daß das Stück jährlich mit Zufriedenheit des Publikums wieder erscheinen könne“.

Zieht man zu dieser Äußerung eine zweite Bemerkung Goethes, die er im Jahre 1815 machte¹⁷⁵⁾, hinzu, nämlich, daß Schiller bei der Einrichtung des Stückes „die Kunstfreunde gern mitwirken ließ“, so ergibt sich für diese Bühnenbearbeitung zweierlei: einmal, daß der Bearbeiter sich nicht ganz klar über alle Einzelheiten seines Verfahrens gewesen sein kann und darum gelegentlich Rat von Andern, in erster Linie natürlich von Goethe, annahm; andrerseits aber, daß selbst nach wiederholten Auführungen die Bearbeitung noch nicht für abgeschlossen galt. Man wollte eben hier eine praktische Probe anstellen, eine Probe, die, wie oben das Wort „restauriren“ lehrt, in Goethes Sinne darauf hinauslief, das Stück möglichst so, wie es Lessing geschrieben hatte, aufzuführen. Aus diesem Grunde mußte Schiller seine strengen theatralischen Forderungen einschränken; und seine Bühnenbearbeitung erscheint nur als ein Compromiß zwischen seinen früheren radikalen Änderungsvorschlägen und dem conservativen Bestreben Goethes.

Lessings „Nathan“ ist für einen gewöhnlichen Theaterabend viel zu lang. Deshalb hat ihn Schiller um ein Fünftel gekürzt¹⁷⁶⁾. Was entbehrlich war, blieb fort; wenn also Daja auf Nathans Vorwurf I, 508 gar nicht hinhörte, oder wenn I, 513 ff. Nathan längst entschlossen war, zum Tempelherrn zu gehen, trotz aller Bitten aber doch nicht gerade im Reisekleide ihn aufsuchen wollte, so bedurfte es dieser Reden Nathans

oder Dajas gar nicht. Ebenso konnte die lange direkte Charakteristik Nathans II, 311 — 47 fehlen, da ihn der Hörer auf andre Weise hinreichend kennen lernte. Auch Gedanken, die wol nicht eben allzu fern lagen, die aber doch den handelnden Personen nicht gerade in jenem Augenblick kommen mochten, sondern mehr die Gedanken des Beobachters, des Dichters sind, ließ Schiller fort. Diesem Bestreben nach Kürzung fielen sogar ganze Scenen zum Opfer. Das Schachspiel am Anfang des zweiten Aufzuges, welches mehr dem Schachspieler Lessing als dem Dichter seine Länge verdankt, wurde erheblich eingeschränkt; für den ganzen Auftritt IV, 3, in welchem Nathans Geldsäcke vor Saladin gebracht werden und Sittah mit dem Bilde des verstorbenen Bruders kommt, hat Schiller nur einen Monolog des Sultans, der das Bild schon in der Hand hält, beibehalten. Ebenso wurde gleich darauf die unbedeutende Scene getilgt, in welcher nach dem Gespräch zwischen dem Tempelherrn und Saladin sich der letztere mit Sittah über den Eindruck des Gehörten und über Assads Verhältnis zu Christen Damen unterhält. Und schließlich sind die drei Mamelucken sammt Emir Mansor beseitigt, so daß also der fünfte Akt unter den Palmen beginnt.

Nicht minder wurden einzelne anstößige Stellen ausgemerzt, wie I, 200 die kokette Bemerkung Rehas: „Wem schmeichelt Ihr, mein Vater? wem? Dem Engel, oder Euch?“, oder ein so ablenkendes Bild, wie III, 754, oder die verwirrenden, die Erzählung verzögernden Dazwischenrufe V, 615 ff. Hier zeigt sich eine Eigentümlichkeit des Lessingschen Dialogs, die durch das ganze Stück hindurchgeht. Das Wiederholen, Nachholen, Verbessern und Widerrufern des eben Gesagten thut an vielen Stellen die berechnete Wirkung; oft aber ist es auch bloßes Flickwerk, das den Vers füllen mußte. Besonders die Wiederholungen, sei es des Wortlauts, sei es des Sinnes, sei es des Motives, dienen nicht immer dazu, dem Dialog ein orientalisches Kolorit zu geben, sondern sind oft Notbehelf;

zum Teil sind sie dadurch entstanden, daß Lessing einen kleinen abseits liegenden Gedanken mit aufnahm, um dann erst zu dem schon einmal ausgesprochenen Hauptgedanken zurückzukehren. Schiller wollte diese Eigentümlichkeit des „Nathan“ durchaus nicht völlig beseitigen, er hätte das auch gar nicht können; aber er suchte doch die Übertreibungen dieses Stiles zu mäßigen¹⁷⁷⁾.

Übertreibung, das ist für manche Besonderheit von Lessings Stil das bezeichnende Wort. Oft konnte sich der Dichter nicht genug thun. Wenn beispielsweise III, 668 der Tempelherr alles Begehren seines Herzens in das eine Wort „Sohn“ gelegt hatte, warum dann die innige Tiefe dieses Wortes abschwächen durch den breiten darauf folgenden Erguß?¹⁷⁸⁾ Von der verschiedensten Art können diese Übertreibungen sein: bald schießt Lessing eine allzu spitzfindige Bemerkung ein (V, 513); bald erfreut er sich an einem kleinen Wortgefecht, das den Dialog einen Augenblick zum Stillstand bringt (III, 739); bald läßt er schlagfertig die Worte herüber hinüber spielen und citirt dabei zum zweiten Male sein witziges „muß müssen“ (III, 789). Ob Schiller alle diese hübschen Einzelheiten gern aufgab, ist die Frage; aber die Ökonomie des Ganzen entschied, und vor Allem die Rücksicht auf die Bühne. Denn Lessing hatte in erster Linie, wenn nicht das Ganze, so doch einzelne Teile, für Leser geschrieben; Schiller aber bearbeitete das Stück für Hörer.

Manche subtile Satzconstruktion mußte dabei vereinfacht werden; manche gar zu tiefsinnige Stelle, die zu verweilendem Nachdenken aufforderte, manches Fremde und Unverständliche, über das man sich erst Belehrung verschaffen mußte, blieb weg¹⁷⁹⁾. Vor Allem aber wurde an einer Reihe von Stellen das Tempo des Dialogs beschleunigt. Denn bei Lessing finden wir in vielen Unterredungen eine gar zu langsame Vorbereitung mit mehrfachen Ruhepunkten. Selbst solche Situationen, welche die Handlung nicht besonders fördern, wie z. B. im zweiten Akt die Scene, in welcher Nathan und Recha auf Daja warten,

malt er gern behaglich aus; dadurch kommt ein Friede über das Ganze selbst da, wo die handelnden Personen erregt sind. Und gar ein Kunstmittel wie die langsame Steigerung, welche äußerst wirksam ist, wenn eine Person eine andre überreden will, muß seine Wirkung ganz verfehlen, wenn diese beiden Personen von vornherein einig sind (IV, 703)¹⁸⁰).

In all diesen Fällen verkürzte, vereinfachte und beschleunigte Schiller. Dabei war er nicht sonderlich um den Versbau besorgt. Selten nur wurde eine Zeile verbessert¹⁸¹); meist wurden bei Auslassung einer längeren Stelle die dabei stehen gebliebenen Versfragmente einfach an einander gehängt. Und so entstanden Vier- und Sechsfüßler genug, die sich freilich für das Auge schlimmer ausnehmen als für das Ohr¹⁸²). Selten nur gelang die Vernietung so schlecht, daß überhaupt kein jambischer Vers herauskam¹⁸³).

Von Jugend auf war Schiller von der Lehre, die Lessing im „Nathan“ verkörpert hat, erfüllt gewesen; an dem Inhalt des Stückes also, an der Handlung hatte er keinen Grund zu ändern. Der „Nathan“ ist ein Tendenzdrama; darum sind diejenigen Szenen die wichtigsten, in welchen die Tendenz am deutlichsten ausgesprochen wird. Ein einziger Jude tritt in dem Stück lauter Vertretern anderer Religionen gegenüber; und am bedeutungsvollsten sind jene Auftritte, in welchen dieser eine Jude die Männer anderer Bekenntnisse durch seine edle Gesinnung zur Bewunderung hinreißt. Diese Szenen sind sehr symmetrisch durch das Stück hin verteilt. Genau in der Mitte des Dramas steht die große Unterredung zwischen dem Juden und dem Muselman. Und je in einem Akt vorher und nachher stehen die Auseinandersetzungen Nathans mit den Vertretern des Christentums, dort mit dem Tempelherrn, hier mit dem Klosterbruder. Diese drei großen Szenen ließ Schiller, abgesehen von ganz geringfügigen Kürzungen, unverfehrt.

Damit blieb der Charakter des Juden unangetastet so, wie ihn Lessing gewollt hatte. Als der edle und weise Nathan

steht er auch in der Bühnenbearbeitung da. Ja, Schiller suchte sogar in diesem Sinne den Charakter noch etwas zu heben. Indem er III, 40 ff. die Stelle tilgte, wo von Dajas üblem Einfluß auf Recha die Rede ist, wurde Nathan der alleinige Erzieher des Mädchens. Und dort, wo er sich einmal als solcher zeigt, I, 345 ff., hilft Schiller wieder leicht verbessernd nach. Nathan bedrängt nämlich dort die arme Recha gar zu heftig mit seinen Einreden und zeigt sich nicht als milder, sondern als ein grausamer Arzt. Auch erscheint er nicht gerade als weise. Denn wenn er gesehen hat, daß sein Mittel, an das Gefühl zu appelliren, wirkt, warum übertreibt er dies Mittel? Kaum darf er nach solchem Übermaß noch sagen: „Es ist Arznei, nicht Gift, was ich dir reiche“. Ebenso war Schiller auch besorgt, daß sich der Weise niemals kleinlich zeige. Er durfte nicht von dem Sultan wegen unangebrachter Bescheidenheit so herbe getadelt werden; er durfte nicht gleich in der ersten Minute an eine Belohnung des Tempelherrn durch Geld denken; und dieser wiederum nicht mit Hohn und Verachtung über den ihm noch unbekannten Juden die Achseln zucken¹⁸⁴).

Dadurch wäre nun alles Licht auf Nathan allein gefallen. Doch das war nicht nach Schillers Sinne, darum mußte er den drei Figuren, die in jenen wichtigen Szenen dem Juden gegenübertreten, auch einige Sorgfalt zuwenden.

Am wenigsten hat der Tempelherr erhalten. Er ist hie und da ein wenig grob und plump wie der Gurd des Entwurfs zum „Nathan“; in seiner Hitze ist er nicht immer edel¹⁸⁵). Auch nimmt sich V, 245 die Anklage gegen Daja in seinem Munde sehr übel aus. Alle diese Flecken tilgte Schiller, und Nathan erhielt einen edleren Feind und Freund.

Der Klosterbruder rührt einzig durch seine fromme Einfalt, deshalb darf er auch nicht, wie er bei Lessing hie und da thut, aus dieser Rolle fallen. Es liegt sicherlich ein guter Humor über der Scene, in welcher der ehemalige Reitknecht, ohne sich viel dabei zu denken, die ganze schlaue Politik seines

Patriarchen ausplaudert (I, 629—49); aber verwundert fragt sich der Hörer doch, woher der einfältige Mann das alles weiß und begreift. Und noch höher steigt die Verwunderung, wenn der Bruder im vierten Akte sich über die Sünde wider den heiligen Geist ausläßt und wenn er, der dem Nathan in seiner Einfalt keinen höheren Ehrentitel beizulegen weiß als: „Nathan! Ihr seid ein Christ“, kurz vorher sagt: „Zum Christenthume hats noch immer Zeit“. Ein Gefühl des Unbehagens kommt bei diesen Worten auf. Denn sie sind für den schlichten Klosterbruder zu spitzfindig und zu frei; im Munde eines Mannes von höherer Bildung aber würden sie wie Ironie klingen. Es ist dieser Widerspruch gegen den sonstigen Charakter des Bruders Bonafides wol nur so zu erklären, daß Lessing hier Gelegenheit nahm, einmal beiläufig auch durch den Mund einer seiner Personen als Dichter zu reden, indem er sie Worte zur Tendenz des Dramas sprechen ließ. Schiller aber, dem an der Einheitlichkeit des darzustellenden Charakters lag, hat beide Stellen gestrichen, obwol mit der zweiten zugleich das milde Bedauern des Klosterbruders wegfallen mußte, wie „Christen gar so sehr vergessen konnten, daß unser Herr ja selbst ein Jude war“.

Ganz unzufrieden war Schiller mit der Figur des Sultans. Er hatte im Jahre 1790 unter den historischen Memoires auch die Denkwürdigkeiten des Bohadin herausgegeben, eine der Quellschriften, welche Lessing für seinen „Nathan“ benutzt hat; er kannte also den historischen Saladin recht gut und wußte, daß Lessing, eben beeinflusst von Bohadins partiischer Darstellung, „ein verschönertes Bild des ägyptischen Sultans“ gegeben hatte. Das Recht hierzu wollte er dem Dichter nicht absprechen, nur verlangte er größere Konsequenz, als sie Lessing bewiesen hatte. Unter Schillers Nachlaß fand sich ein Zettel vor, auf welchem er in wenigen Sätzen die mangelnde Einheitlichkeit dieses Sultan-Charakters tadelte: „Lessing hat im Saladin gar keinen Sultan geschildert, und doch ist die Intention Saladins mit Nathan, wie er ihm die

Frage wegen der drey Religionen vorlegt, ganz sultanisch. Deßwegen erscheint uns dieses Motiv plump ja ganz unpassend, es gehört einem andern Saladin zu als wie wir ihn im Stück sehen. Der Dichter hat nicht verstanden, jene derbe Farbe zu vertreiben, und die Handlungsweise des historischen Saladins mit dem Saladin seines Stücks zu vereinbaren. Daß Saladin bloß aus Eingebung der Sittah handelt ist bloß ein Behelf, der die Sache um nichts besser macht“¹⁸⁶).

Zwei Mittel gab es, um das Kleinliche im Saladin nicht so stark hervortreten zu lassen. Einmal konnten die großen Lobeserhebungen und Ehrentitel (III, 384; 646) wegbleiben, gegen welche der Sultan notwendig eine schlechte Figur machen mußte. Andererseits aber konnte der Herrscher des Orients etwas hoheitvoller und über kleine Interessen erhabener erscheinen. Schiller ließ ihn darum möglichst wenig von dem Gelde reden (II, 205), er ließ vor Allem ihn, der stets in Verlegenheit sich befand, das sehnlichst erwartete Hülfsmittel nicht gerade überflüssig (II, 124), sondern nur überlästig nennen; auch legte er ihm nicht gern ein so unförmliches Wort, wie „Nun steh ich auch zu deinen Diensten“ in den Mund. Die Hauptveränderung aber, durch welche er den Saladin zu entlasten glaubte, ist die, daß er Sittah den Plan, dem Juden eine Falle zu stellen, entwerfen und V. 1294 ff. mit abschreckender Deutlichkeit fertig in Einem Zuge vortragen läßt. Aber es ist wenig damit gewonnen. Denn nun geht der Sultan auf Sittahs Absicht nach kurzem Zögern ein, während er bei Lessing sich sträubt, da er dort offenbar den Plan noch nicht recht einzufädeln weiß. Bei Lessing meint er, solch eine Falle, die müsse recht versteckt gelegt werden, und dazu sei er nicht der Mann. Und in der That zeigt sich ja seine gerade, offene Natur eben darin, daß er die verfängliche Frage höchst ungeschickt und unvermittelt stellt. „Er stürzte mit der Thüre so ins Haus“, sagt Nathan. Bei Schiller dagegen ist es Sittah, welche der List ihre ungeschickte Form gibt; und Saladin führt sie ohne

viel Bedenken in dieser Form aus. Es ist das keine Verbesserung.

Im Gegenteil, die Änderung hatte die üble Folge, daß nun Sittah als eine herzlose, raffinierte Intrigantin dasteht, was um so schlimmer ist, als sie bei Schiller keine Gelegenheit hat, sich auf andre Art in der Gunst der Zuschauer wieder herzustellen. Denn ihre Rolle ist unbarmherzig zusammengestrichen. Man erkennt das hochherzige Mädchen gar nicht wieder; sie darf sich nicht in harmloser Plauderei mit ihrem Bruder ergehen, sie darf sich nicht, wie es ihrem Alter zukommt, Rechas Mütterchen nennen, was freilich bei Lessing der Thatfache widerspricht, daß Sittah sich ihres seit zwanzig Jahren verschwollenen Bruders gar nicht mehr erinnern kann; und selbst Al-Hafi darf sie nicht mehr um ihren scharfen Verstand beneiden.

Dahingegen hat Recha in Schillers Bearbeitung gewonnen. Es ist oben bei der Behandlung der Rolle des Klosterbruders schon gezeigt worden, wie Lessing den Vortrag der Tendenz des Stückes auf mehrere Personen verteilte. Fast in jeder Rolle findet sich eine Stelle, die nur diesem Zweck dient und die vom Standpunkt des Dramatikers betrachtet fehlen könnte. Besonders werden dabei die Christen allzu schlecht behandelt; hier hat darum Schiller mit Recht durch gelegentliche Streichungen gemildert. So mußte II, 81 Sittahs Ausfall wider die Christen wegbleiben; die frommen Worte im Munde des Patriarchen (IV, 111 und 195) nehmen sich besonders schlecht aus; und wenn gar der Tempelherr IV, 382 von dem schlimmsten Aberglauben redet und V, 340 über den noch unbekannten Gatten Rechas in seinem Ärger mit einem „der Christlichste der Beste!“ seine Geringschätzung ausspricht, so ist das selbst für solchen Heißsporn zuviel. Am meisten stört aber die Tendenz in Rechas Munde, weil sie sich hier so unreif, so angelernt, und doch wieder so aufdringlich lehrend äußert. Gewiß hat das Mädchen bei Lessing Züge von Naivetät, aber sie werden fast erstickt durch ihre Alflugheit. Indem Schiller den lehrhaften Ton

hier möglichst beseitigte, gewann in dem Stück das Pathos breiteren Raum¹⁸⁷).

Gleich im Beginn des Stückes blieb von der ganzen Belehrung Rechas durch Nathan nur das stehen, was über den Tempelherrn aufklärt. Die abstrakte Lehre dagegen fiel fort, um so mehr, als die Frauen durch sie doch nicht überzeugt werden, sondern erst den Gründen nachgeben, welche sich an ihr Herz wenden. Ward aber dem Hörer auf diese Weise das Beispiel entzogen, wie Nathan seine Pflgetochter unterweist, so war es auch nicht angebracht, im weiteren Verlaufe des Stückes das Mädchen solche Lehren vortragen zu lassen, die nur ein Ausfluß dieses Unterrichts sein konnten. Denn die beständig moralisirende Recha wird unsympathisch, sobald man sich nicht bewußt ist, daß sie ja nur die Worte ihres Vaters gläubig wiederholt. Darum nahm Schiller besonders in den ersten beiden Scenen des dritten Aufzuges bedeutende Kürzungen vor und strich auch in der Unterredung zwischen Sittah und Recha die Worte über den Unterricht Nathans und die Charakteristik Dajas.

Dies unterschiedslose Austilgen der reflektirenden Stellen hatte aber auch einen Nachtheil. Die Lösung des Stückes, daß also der Tempelherr statt einer Geliebten eine Schwester findet, ist sicherlich wenig befriedigend. Um nun am Schlusse nicht Enttäuschung auf beiden Seiten schildern zu müssen, hat es Lessing mit weiser Berechnung durch das ganze Stück hindurch unentschieden gelassen, ob das Mädchen seinen Retter wieder liebt; und erst ganz am Schlusse klärt Recha selbst unabsichtlich durch ihre Unschuld den Tempelherrn darüber auf, daß ihre Schwärmerei keine Liebe gewesen. Und diese Erkenntnis hilft dem Ritter, sich in die plötzliche Veränderung zu finden.

Die Schwärmerei, die keine Liebe ist, war aber am schwersten in der Scene des ersten Begegnens zu schildern; dort half nur die Wißbegierde Rechas über diese gefährliche Klippe hinweg. Indem nun Schiller das Nachforschen über

den heiligen Berg Sinai für überflüssig erachtete und fortließ, erschien in seiner Bearbeitung das Mädchen hier allzu hingebend. Dagegen hat er mit Recht die wiederholten Anspielungen Anderer auf diese Liebe beseitigt; denn durch sie wird bei Lessing der Hörer nur verwirrt und empfindet mit desto größerer Verstimmung die unbefriedigende Lösung.

Es bleiben schließlich noch zwei Nebenfiguren: Daja und M-Safi. Die Erzieherin Rechas sollte bekanntlich nach dem ursprünglichen Plane eine gewisse Ähnlichkeit mit der Anne in „Romeo und Julia“ haben; erst bei der Ausführung wurde sie zu der gutherzigen, schwachhaften, gläubig-beschränkten Frau. Aber die Änderung ist nicht völlig gelungen, und einmal muß dem Dichter die Dinah, wie sie anfangs hieß, wieder mit den alten Zügen erschienen sein. Während nämlich Daja im Allgemeinen ihre Herrin Recha mit dem ehrfurchtvollen „Ihr“ anredet, fällt sie im Anfang des dritten Aufzuges eine ganze Scene hindurch mit dem vertraulichen „Du“ aus ihrer Rolle als Dienerin. Das ist eben die Scene, in welcher wir aus Rechas eigenem Munde hören, daß Dajas erzieherischer Einfluß nicht immer günstig war. Nun konnte Schiller freilich diese Inconsequenz nicht ganz beseitigen, ja, in Folge des „Du“ fügte er sogar ein noch vertraulicherer „mein Kind“ ein. Aber er hat doch sowol hier als auch im fünften Aufzuge die Vorwürfe gegen Daja sehr gemäßiget.

Eine der augenfälligsten Änderungen hat Schiller an der Rolle des Derwisch vorgenommen durch jenen Zusatz, in welchem M-Safi darlegt, wie die reine Sehnsucht, Gutes zu thun, ihn bewogen habe, sein beschauliches Leben am Ganges aufzugeben und das Schatzmeisteramt anzunehmen. Aber die Erweiterung ist mehr augenfällig als inhaltlich wichtig. Denn diese freimaurerischen Grundsätze, die vielleicht auf Goethes Anregung eingefügt sein mögen, und wol — wie das Bild von den Rädern der Maschine nahe legt — unter dem Einfluß von Lessings erstem Gespräch zwischen Crust und Falk stehen,

passen ganz gut zu allen anderen Äußerungen des Derwisch, nur nicht in der Form, wie sie vorgetragen werden. Zwar ist es unverkennbar, daß Schiller in diesen Versen sich nahe an Lessings Stil zu halten suchte. Aber eine so lange wol-gesezte Rede kann der hastige, erregte Sonderling, der stets auf Einwände lauert, um sich dann sofort durch diese verletzt zu fühlen, gar nicht halten. Es scheint vielmehr, als ob Schiller von der Absicht geleitet wurde, dem Hörer als Ersatz für die vielen gestrichenen Stellen hier einmal unab-hängig von der Fabel des Stückes, von keinem Einwurf unterbrochen erschöpfend die Lehre vorzutragen, „wie viel an-dächtig schwärmen leichter, als gut handeln ist“. Und so reiht sich auch dieser Zusatz unter diejenigen Änderungen ein, welche der Bearbeiter aus theatralischen Rücksichten unternahm. Denn immer hatte Schiller, sowol im „Nathan“, als in den anderen Bühnenbearbeitungen, die wir nur von Hörensagen kennen¹⁸⁸⁾, Bedacht auf das Publikum. Um diesem von der Bühne herab eine möglichst eindringliche Vorstellung zu geben, mußte er vor allen Dingen deutlich um jeden Preis sein. Dann galt es, stets die Aufmerksamkeit rege zu erhalten, und dies geschah durch Concentrirung der Handlung, durch Weglassung all der kleinen Nebendinge, welche der Verfasser gelegentlich mitnimmt und wieder fallen läßt, durch Beseitigung aller Stellen, in welchen nicht die handelnden Personen reden, sondern durch ihren Mund der Dichter spricht.

Mit der Aufführung des „Nathan“, die am 28. No-vember 1801 stattfand, hatte das Weimarer Theater ein altes Versäumnis nachgeholt, zugleich aber auch ein großes Wagnis unternommen. Denn wenn die Schauspieler sich auch in den letzten Jahren an die wollautenden Schillerschen Jamben ge-wöhnt hatten, so war es doch etwas ganz andres, die klar-verständigen Verse Lessings zu sprechen, welche oftmals zu Prosa zerbröckeln und doch als Verse zur Geltung kommen sollen. Karl August schrieb daher auch schon am 22. Februar

1801 an Goethe: „Zus Ganze ist es aber eine fürchterliche Entreprise, das Ding zu spielen; ich bin vor der Idee erschrocken, wie ich jetzt das Stück wieder gelesen habe. Ich höre auf zu begreifen, wie es unsere Leute aussprechen wollen, was mit so scharfen Contouren und wenigen Linien bezeichnet ist. Glückliche Niederkunft und leb wohl.“ Die erste Aufführung war denn auch trotz langer Vorbereitung¹⁸⁹⁾ mangelhaft; aber Goethe ruhte nicht, sondern besserte in Zukunft bei jeder neuen Darstellung¹⁹⁰⁾. Es folgten auch bald andere Städte. Am 9. Juni 1802 bittet Körner um das Manuscript. Am 29. Oktober desselben Jahres wurde das Stück in Berlin aufgeführt, fand aber hier keinen großen Beifall¹⁹¹⁾. Dagegen mußte es in Hamburg vom zweiten December an lange Zeit hindurch wöchentlich einmal gegeben werden und erschien seitdem in jedem Jahre wieder. Und auch in Mannheim erhielt es seit dem 5. Mai 1805 dauernd einen Platz im Repertoire.

Man sieht, die Aufführung des „Nathan“ war zeitgemäß, und sicherlich nicht allein aus theatralischen Gründen. Es griff vielmehr jetzt in weiteren Kreisen die Gesinnung Platz, um derentwillen Lessing diejenige Stadt glücklich gepriesen hatte, welche zuerst dieses Drama aufführen werde. Es fanden in breiteren Schichten des Volkes die Worte Wiederhall, welche Goethe in dem Aufsatz „Ueber das deutsche Theater“ an das Ende der Besprechung des „Nathan“ stellte: „Möge doch die bekannte Erzählung, glücklich dargestellt, das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht nur berufen wird, um zu schauen, sondern auch, um zu hören und zu vernehmen! Möge zugleich das darin ausgesprochne göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und werth bleiben!“¹⁹²⁾ Für Goethe selbst freilich war auch dieses letztere nur der Durchgang zu einem höheren Standpunkt, auf den er sich in den „Sprüchen in Prosa“ stellt¹⁹³⁾: „Toleranz sollte eigentlich nur eine vorübergehende Gesinnung sein, sie muß zur Anerkennung führen. Dulden heißt beleidigen.“

Turandot.

I.

Den wesentlichen Inhalt des Märchens von dem Prinzen Kalaf und der schönen Prinzessin von China bildet die Vereinigung dreier Motive, welche sich einzeln, jedes für sich, in dem Märchen- und Sagenschatz vieler Völker wiederfinden.

„Eine ehescheue Fürstin will nur demjenigen Bewerber ihre Hand reichen, welcher drei schwierige Aufgaben, die sie ihm stellt, glücklich löst“, das ist in allgemeinsten Form das erste Motiv. Welcher Art diese Aufgaben sind, darüber gehen die Erzählungen weit auseinander. Die nordische Brünhilt will von ihrem Freier im Speerwurf, Steinwurf und im Sprung besiegt werden. Die schlaue Portia in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ läßt ihre Bewerber wählen unter drei Kästchen¹⁹⁴). Die Gesta Romanorum erzählen von einer Prinzessin, welche nur den Mann heiraten will, der drei anscheinend unmögliche Dinge erfüllt, nämlich die Ausdehnung der vier Elemente angibt, den Nordwind ableuft und glühende Kohlen auf nackter Brust trägt¹⁹⁵). In einem walachischen Märchen¹⁹⁶) verlangt die stolze Königstochter, daß ihr Freier einen dreimaligen Versuch mache, sich einen ganzen Tag lang vor ihrem Zauberspiegel zu verbergen, in welchem sie Alles erblickt, nur nicht sich selbst. Der Bewerber, in diesem Falle ein Sauhirt, läßt sich daher in eine Rose verwandeln und diese ins Haar der Prinzessin heften. Die Orientalen lieben mehr ein Spiel des Geistes; in einem persischen Märchen soll der Prinz drei Edelsteine tiefsinnig deuten¹⁹⁷).

Verstärkt wird die Gefahr des Kampfes um die Braut bisweilen dadurch, daß der Vater den unterliegenden Freier hinrichten läßt, worauf dann das abgeschlagene Haupt desselben auf die Zinnen gepflanzt wird¹⁹⁸). Auch dieses Motiv trifft man häufig für sich allein an. Schon bei den Griechen taucht es in mehreren Sagen auf, so in der von Denomaos und Hippodameia und wieder in der Erzählung von Hippomenes und Atalanta. Verwandt mit dieser letzteren ist die Geschichte von Rosimunde und Abibas in den *Gesta Romanorum*¹⁹⁹). Und auch im Orient taucht derselbe Zug auf in der hindustanischen Erzählung von Gul o Sanaubar (Rose und Zypresse), wo auch um der Prinzessin Mihr-anguez willen sechs Brüder das Leben lassen müssen, bis endlich der siebente, Almas, den Sieg erringt²⁰⁰).

Bereinigt findet man die beiden Motive der drei Aufgaben und der Tötung der Freier in einem mittelhochdeutschen Schwank von Heinz dem kelnaere, wo viele Königs söhne schon ihr Leben verloren haben, da sie die Fürstin nicht im Wort- und Witzgefecht besiegen konnten, bis diese endlich der Bauerntölpel Konni durch drei so unflätige Antworten übertrumpft, daß sie verstummt²⁰¹).

Zu diesen zwei Motiven kommt endlich noch ein drittes: ein Unbekannter gibt seine eigene verborgene Vergangenheit als Rätsel auf. Mit einem solchen beginnt z. B. der berühmte Roman von Apollonius von Tyrus und das Drama „Perikles“, als dessen Bearbeiter Shakespeare angesehen wird.

Ein einziges Mal findet man diese drei Motive in Einer Erzählung vereinigt, nämlich in einem persischen Märchen, welches sich in der Sammlung „Tausend und ein Tag“ findet und zuerst durch Pétis de la Croix dem Abendland in französischer Übersetzung bekannt gemacht wurde²⁰²). Der Inhalt dieser *Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine* ist dort der folgende.

II.

Der Prinz Calaf überragte an Schönheit, Weisheit und Tapferkeit alle Fürsten seiner Zeit. Auf seine Stimme im Räte seines Vaters Timurtasch legte man großen Wert, und im Kriege befehligte er das Heer.

Da geschah es, daß der Sultan von Carizme an Calafs Vater, den Khan der Kogaefischen Tartaren, unerhörte Tributforderungen stellte, so daß dieser kein andres Mittel, sich Ruhe zu verschaffen, sah, als daß er sich mit benachbarten Völkern, insbesondere mit den Circassiern, verbündete und dem Sultan den Krieg erklärte. Calaf befehligte das Heer der Verbündeten; eine blutige Schlacht, welche vom Morgen bis zum Abend währte, blieb unentschieden. Am nächsten Morgen aber gingen die Circassier schmähsch zum Feinde über, und Calaf mit den Kogaefern wurde gänzlich aufs Haupt geschlagen. Der Prinz selbst entkam zwar zu seinem Vater Timurtasch, der nun zu spät die Verweigerung des Tributes bereute; aber der Sultan rückte ihm nach, so daß jetzt Timurtasch mit seinem Weibe Elmaze und seinem Sohne Calaf die Hauptstadt Astrachan räumen und ins Elend ziehen mußte.

Auf der Flucht wurden sie von Räubern überfallen und ihrer ganzen mitgenommenen Habe beraubt. Die Eltern waren ganz verzweifelt, Timurtasch wollte sich sogar das Leben nehmen; nur Calaf ließ den Mut nicht sinken. So zogen sie weiter und suchten sich ihren kümmerlichen Lebensunterhalt. Oft mußte Calaf, wie ermüdet er auch war, seine gänzlich erschöpften Eltern tragen. Erst nach langer Irrfahrt kamen sie endlich nach der Stadt Zaic, der Residenz Klenge-Kans.

Dort gaben sie sich für ausgeplünderte Kaufleute aus und fanden freundliche Aufnahme im Hause eines alten Mannes, der ihnen neue Kleider und eine reiche Mahlzeit gab. Und als nun der Wirt bei Tische in eine immer frohere Stimmung kam und besonders der gebrannte Dattelwein ihn recht durch-

wärmte, da suchte er auch seine Gäste zu erheitern. Aber diese blieben niedergeschlagen, so daß er endlich ihnen ihren Trübsinn verwies, indem er sagte, daß andere Menschen viel größeres Unglück zu tragen hätten, als den Verlust einiger Kaufmannsgüter. Um ihnen einen Beweis dafür zu geben, erzählte er ihnen seine eigene Geschichte, die Geschichte des Prinzen Fadlallah.

Am andern Morgen theilte der Wirt dem Calaf und seinen Eltern mit, daß der rachsüchtige Sultan von Carizme in der Stadt nach dem flüchtigen Kan Timurtasch suchen lasse. Und da Fadlallah seine Gäste bei dieser Nachricht erblicken sah, erkannte er, daß sie die Verfolgten seien. Natürlich beschloß er sofort, sie zu retten, er gab ihnen Pferde, Nahrungsmittel und Geld und riet ihnen, Saic zu verlassen und sich in das Gebiet des Kans von Verlas zu wenden.

Nach einigen Tagereisen kamen sie dort an und lebten nun bei einer der Horden des Stammes, so lange das mitgebrachte und das für die Rosse eingetauschte Geld reichete. Dann jedoch brach das alte Elend abermals an, welches dem Timurtasch wieder die bittersten Klagen auspreßte. Anfangs bettelte Calaf um den Lebensunterhalt, endlich aber faßte er den Entschluß, sich als Lastträger zu verdingen.

Eines Tages schlief er unter einem Baum ein, und als er erwachte, sah er zu seinen Häupten auf einem Ast einen herrlichen, tausendfarbig schillernden Falken sitzen mit einer goldnen, edelsteingezierten Kette um den Hals. Er hielt ihm das Handgelenk hin, der Falke ließ sich darauf nieder, und Calaf brachte ihn heim. Der Vogel gehörte dem Mlinguer, dem Kan von Verlas, welcher hocherfreut dem Calaf drei Wünsche freistellte. Da wünschte sich dieser erstens ein Zelt nebst Unterhalt und Bedienung für seine Eltern, zweitens ein reich aufgeäumtes, kostbares Roß für sich und drittens ein fürstliches Gewand nebst einem Säbel und einer Börse voll Gold. Mlinguer gewährte Alles. Und als nun Calaf reich

gekleidet zu Rosse saß, nahm er Abschied von seinen Eltern, die er jetzt wohl versorgt wußte, und begab sich auf die Reise nach China. Dort mietete er sich bei einer alten Witwe ein, die er gleich nach allen Verhältnissen der Stadt und besonders des Hofes fragte. Die Witwe erzählte Alles, wußte besonders die Güte des Königs Altoun-Kan zu rühmen, der aber trotz der Liebe seines Volkes nicht so glücklich lebe, wie er verdiene, da er tief bekümmert sei über seine einzige Tochter Tourandocté. Sie wisse das Alles, fügte die Witwe hinzu, von ihrer Tochter, welche im Serail bei Hofe wohne.

Die Alte erzählte nun von der ungewöhnlichen Schönheit und Klugheit der neunzehnjährigen Prinzessin Tourandocté, zugleich aber von ihrer gänzlichen Gefühllosigkeit. Der Liebe sei sie niemals zugänglich. Als vor zwei Jahren der Prinz von Thibet um sie geworben hatte, war sie schon bei dem bloßen Gedanken an eine Heirat lebensgefährlich erkrankt. Ihr Vater Altoun-Kan mußte sogar bei den Aussprüchen des großen Gesetzgebers Berginghuzin schwören, auch in Zukunft jeden Prinzen abzuweisen, ja, ihn zu töten, es sei denn, daß er in Gegenwart aller Professoren der Rechte in Peking auf drei Rätselfragen der Prinzessin die richtige Antwort gebe. Der König leistete den Eid, weil er nicht glauben konnte, es werde Jemand wahnwitzig sein Leben an ein solches Wagnis wenden. Aber er hatte sich getäuscht. Angezogen von der Schönheit der Prinzessin, kamen viele Bewerber; aber keiner vermochte die Rätsel zu lösen. Sie Alle wurden enthauptet.

Calaf hörte die Erzählung mit Aufmerksamkeit an, konnte aber nicht fassen, daß die Prinzeß wirklich so ungewöhnlich schön und ihre Rätsel so unergründlich tief seien. Doch noch an demselben Abend wurde er eines Besseren belehrt dadurch, daß er von dem Erzieher des letzten hingerichteten Freiers, des Prinzen von Samarkand, ein Bild der Prinzessin erhielt. Calaf geriet bei dem Anblick des Gemäldes in Entzücken; und als ihm nun noch gar die alte Witwe, welche ihm Herberge ge-

geben, bei der Seele des Propheten Jacmouny schwur, Tourandocte sei noch tausendmal schöner, als das Bild verrate, da stand für den Prinzen der Entschluß fest, trotz aller Gefahren um die Prinzessin zu werben. Vergebens weinte und bat die Witwe, vergebens bedeutete ihn der Hauptmann der Palastwache, daß selbst ein Mandarin der Wissenschaft nicht die Rätsel lösen könne; Calaf blieb fest und trat in den Palast.

Der König war aufs Höchste erschrocken, als sich ein neues Opfer ihm vorstellte. Er bedauerte den schönen Jüngling und suchte ihn durch große Versprechungen von seinem Vorsatz abzubringen, er legte ihm eine Bedenkzeit von 24 Stunden auf, er sandte den ersten Professor der königlichen Akademie zu ihm, um ihn umzustimmen; aber Calafs Antwort war: „Nur mit Tourandocte will ich leben.“ Da ließ der König dem Prinzen eine reiche Wohnung und köstliche Geschenke geben und bestimmte zweihundert Eunuchen zu seinem Dienste. Er ließ auch Gebete, Opfer und Festspiele veranstalten, um die Gunst des Himmels zu erringen.

So kam der folgende Tag heran. Calaf betete zu Mahomet, kleidete sich sorgfältig und ließ sich sodann in den Divan geleiten. Dort erwarteten ihn alle höchsten Mandarinen, der Colao (Ranzler) und die Professoren der Akademie; bald darauf hielt auch der König mit der Prinzessin seinen Einzug. Tourandocte ließ sich auf ihren Thron nieder, ueben ihr zu beiden Seiten standen zwei schöne junge Mädchen, welche Feder und Papier in Händen hielten. Noch einmal verlas der Colao das königliche Edikt und riet dem Prinzen, zurückzutreten. Aber Calaf wollte die Probe bestehen, und die Prinzessin begann zu fragen:

„Wie heißt das Wesen, welches in allen Ländern heimisch, der ganzen Welt befreundet ist und doch in der Schöpfung nicht seines gleichen hat?“

„Das ist die Sonne“, entgegnete Calaf, und die Doktoren stimmten ihm bei.

Weiter fragte die Prinzessin: „Wie heißt die Mutter, welche erst Kinder zur Welt bringt und sie später alle, wenn sie aufgewachsen sind, verschlingt?“

„Das ist das Meer“, sagte der Prinz, „denn die Flüsse nehmen aus ihm ihren Ursprung und stürzen in dasselbe zurück.“

Da stellte Tourandocté die dritte Frage: „Wie heißt der Baum, dessen Blätter alle auf der einen Seite weiß, auf der andern schwarz sind?“ Zugleich aber schlug sie den Schleier zurück und stand in ihrer ganzen Schönheit da. Einen Augenblick war Calaf verwirrt, dann aber faßte er sich und antwortete: „Der Baum ist das Jahr, denn dieses besteht aus Tagen und Nächten.“

Nun hätte nach den Worten des Edikts und nach dem Urtheil des Divans Tourandocté dem Prinzen als Gattin folgen müssen. Allein die Prinzessin war so niedergeschlagen und vergoß so viele Tränen, daß Calaf gerührt wurde und sein gutes Recht aufgab unter der Bedingung, daß die Prinzessin ihrerseits eine Rätselfrage löse. Und diese Frage stellte er so:

„Wie heißt der Prinz, der tausend Entbehrungen ertragen und um sein Brot gebettelt hat, nun aber in dieser Minute auf dem Gipfel der Freude und des Ruhmes steht?“

Da Tourandocté diese schwierige Frage nicht gleich beantworten konnte, gab ihr Calaf eine Bedenkzeit bis zum nächsten Tage. Dann wurde die Versammlung aufgelöst.

Als die Prinzessin in ihren Palast zurückgekehrt war, verlor sie alle Fassung. Sie raufte ihr Haar, sie wollte ihre verhängnisvolle Schönheit zunichte machen, sie wollte sich töten. Denn mehr als den Tod fürchtete sie die Schande, morgen die Antwort schuldig bleiben zu müssen. Der Prinz indessen verbrachte mit dem Könige und dem Hofstaat den ganzen Tag bis zum Sonnenuntergang bei Jagd, Gelage und Spiel.

Als Calaf Abends in sein Schlafgemach trat, traf er dort ein schönes, kostbar gekleidetes Mädchen an, welches ihm nach kurzer Begrüßung ihre Geschichte erzählte: „Ich bin die Tochter

eines tributpflichtigen Königs, der einst sich weigerte, dem Altoun-Kan die jährliche Abgabe zu zahlen. Da sandte dieser ein Heer aus, uns zu bekriegen; mein Vater wurde besiegt und fiel in der Schlacht. Aus tausend Wunden blutend befahl er noch, mich mit meiner Mutter, meinen Schwestern und meinen beiden Brüdern im Flusse zu ertränken, damit wir nicht in Sklaverei fielen. So geschah es. Alle ertranken; ich allein wurde gerettet und der Prinzessin Tourandocte übergeben.“ Nachdem das Mädchen also Calafs Herz gerührt, vertraute sie ihm an, daß die Prinzessin ihn hasse und ihm nach dem Leben trachte, so daß der Prinz endlich verzweiflungsvoll ausrief: „O unmenschliche, heimtückische Tourandocte! Erscheint denn Calaf so abstoßend in deinen Augen?“

Weiter suchte dann das Mädchen ihn zu bereden, mit ihr zu entfliehen. Nur bis in das Gebiet von Verlas solle er sie begleiten. Dort seien sie beide sicher. Dort solle er sie ihrem Schicksal überlassen und dann sich eine Prinzessin zur Gattin wählen, welche seiner Liebe würdiger sei als Tourandocte. Aber Calaf wollte lieber sterben, als heimlich fliehen; die Sklavin erreichte ihre Absicht nicht.

Die Nacht über wachte er und begab sich dann am Morgen in den Divan. Von keinem Mörder angesprochen, langte er dort an; der ganze Hof war schon versammelt. Seines Sieges gewiß stellte er noch einmal seine Frage an die Prinzessin, aber wie vom Schwindel wurde er erfaßt, als diese ihm antwortete: „Der Name des Prinzen ist Calaf.“ Einen Augenblick weidete sich Tourandocte an seinem Staunen, dann aber trat sie zu ihm und gestand ihm, daß sie überwunden sei von seinen hohen persönlichen Vorzügen und ihm jetzt freiwillig ihre Hand reiche. Den Namen habe ihre Sklavin ihr verraten.

Da trat Adelmüllc — so hieß die Sklavin, welche eine Tochter des Catalanen-Kans Kenkabad war — vor und gestand, daß sie nur um ihrer Sehnsucht nach Freiheit willen Calaf belört habe, daß sie aber nicht der Prinzessin einen Dienst

leisten, sondern ihr vielmehr den Freier habe rauben wollen. Nach diesem Geständnis zog sie einen Dolch hervor und durchbohrte zweimal ihre Brust. Sie wurde mit großen Ehren bestattet.

Dann aber gab man sich den Hochzeitsfeierlichkeiten hin, welche einen ganzen Monat dauerten. Auch Timurtasch und Elmaze kamen nach Peking. Und endlich begann mit Hülfe des Königs von China der Rachekrieg. Der Sultan von Carizme sowol wie die verräterischen Circassier wurden besiegt und das Reich des Timurtasch zurückerobert. Über alle diese Länder aber herrschten hinfort Calaf und die schöne Tourandocte.

III.

Dieses Märchen wählte sich im Jahre 1762 der Graf Carlo Gozzi²⁰³) zur Grundlage für ein phantastisches, tragikomisches Drama. Er schuf aus diesem Stoffe die vierte seiner sogenannten Fiabe, „Turandot“²⁰⁴). Eine durchaus eigenartige litterarische Erscheinung sind diese dramatisirten Märchen. Gozzi selbst verachtete das Märchen. Die Erzählung von den drei Pommeranzen ist ihm *la più vile tra le fole, che si narrano a' ragazzi*. Er charakterisirt seine Fiabe selbst als *un' argomento inetto, falso, e puerile, trattato con arte, apparecchio, ed eleganza*²⁰⁵). Und trotz dieser Geringschätzung bearbeitete er in ununterbrochener Reihenfolge nicht weniger als zehn solcher Märchenstoffe, die er größtenteils dem Pentamerone von Giambattista Basile und dem Cabinet des Fées entnahm.

Solch hartnäckiges Festhalten an einer Stoffgattung, über die er sich weit erhaben fühlte, ist nur zu erklären bei einem Dichter, der mit seinen Werken ganz besondere Zwecke hatte, bei einem Dichter, der seine Dramen nicht als reine Kunstwerke betrachtete, sondern sie in den Dienst einer höheren Sache

stellte. Und das that Gozzi. Man hat ihn um einzelner Äußerlichkeiten willen bisweilen mit Aristophanes oder Shafespeare verglichen. An beide reicht er nicht im Entferntesten heran.

Gozzi war im höchsten Maße Aristokrat und Patriot, d. h. nicht Italiener, sondern Venetianer. Das hat allen seinen Werken den Stempel aufgedrückt. Ihn schmerzte der Niedergang der Republik und der Niedergang der Dichtkunst; denn als solchen faßte er das Eindringen des französischen Einflusses in die Litteratur und das Zurückweichen der alten heimischen Kunstpflege auf. Mit Bewußtsein war er Reaktionär. Mit glänzenden Erinnerungen an einstige Größe täuschte er sich bisweilen in seinen Werken über die derzeitige Schwäche seiner Vaterstadt hinweg²⁰⁶); mit unerbittlicher Heftigkeit trat er aber auch den Vertretern jener Neuerungen, die er für verderblich hielt, entgegen, besonders Goldoni und Chiari. Er haßte die steife Regelmäßigkeit der Stücke nach französischem Muster, er haßte den martellianischen Vers, den Zwillingssbruder des Alexandriners, er haßte besonders auch die Alltagshandel auf der Bühne. Das alles hielt er für Krankheitsstoff, der ausgeschieden werden müsse und könne, wenn man nur dem Volke wieder altgewohnte, gesunde Nahrung gebe.

So setzte Gozzi seine ganze Kraft ein, um die angestammte Kunst wieder zu beleben. Er verband sich mit der berühmten Truppe Sacchi, welche noch das alte volkstümliche Stegreifspiel pflegte, und schrieb für sie fünfundzwanzig Jahre lang unentgeltlich seine Stücke. Bojardo, Ariosto, Tasso schwebten ihm vor, welche einst die unmöglichsten Dinge mit höchster Wahrheit geschildert und dadurch ihre unwiderstehliche Macht über die Phantasie und das Gemüt der Hörer befundet hatten. Ihnen wollte er es gleichthun; auch er wollte sein Publikum abwechselnd lachen und weinen machen. So wählte er denn Stoffe, an denen die Phantasie des Volkes sich schon immer ergötzt hatte, nämlich Märchen, die er im Grunde so gering schätzte. Und er bearbeitete sie mit dem ganzen Auf-

wand seiner Kunst, mit „rhetorischer Färbung und künstlerischer, malerischer Beredsamkeit, welche ihre Täuschung durch Nachahmung der Natur und des Wahren hervorruft“²⁰⁷).

Wollte Gozzi mit einem solchen Programm seinen Zweck erreichen, dann mußten seine Werke unmittelbar auf die Massen wirken. Und der Erfolg traf ein, das Publikum drängte sich zu den Vorstellungen im Theater S. Samuele und später in S. Angelo. Der Dichter selbst war überrascht, mit Verwunderung notirt er in den Vorreden zu seinen Stücken, daß sie zehn Jahre nach ihrem Erscheinen noch immer gespielt würden. Unsterbliche Werke glaubte er also durchaus nicht geschaffen zu haben, er wollte sie sogar anfangs nicht einmal drucken lassen.

Wie ist dieser unerwartete Erfolg zu erklären? War wirklich das Venetianische Publikum, das bis dahin Goldoni und der französischen Schule zugejubelt hatte, überzeugt, daß es auf falsche Bahn geraten sei? War wirklich der tosende Beifall ein Zeichen der Umkehr, ein Beweis der Bereitwilligkeit, dem neuen Führer zu folgen? Durchaus nicht. Und Keiner wußte das besser, als der Dichter selbst. So durchschlagend war der Erfolg der ersten Fiaba „L'amore delle tre melerance“ denn doch nicht, daß Gozzi mit dem Errungenen sich begnügen durfte. Er sah vielmehr ein, daß er sein Publikum beständig in Athem erhalten müsse und schickte darum fast in jedem Vierteljahr ein weiteres Stück der neu geschaffenen Gattung auf die Bühne. Und diese Stücke selbst waren doch nicht ganz so reaktionär, als man es nach des Dichters eigenem *ragionamento* erwarten sollte. Denn wenn Gozzi auch hoffen durfte, daß im Volke noch Sinn für die heimische Kunst vorhanden sei, so durfte er doch nicht auf den Beifall sämtlicher Kreise rechnen, wenn er nicht hie und da sich zu Compromissen verstünde. Und daß er in der That Zugeständnisse gemacht hat, wird man am leichtesten erkennen, wenn man seine Stücke mit den benutzten Vorlagen vergleicht. Gozzi selbst wehrt freilich ein solches Unternehmen ab²⁰⁸). Er sagt, er habe in seinen sämtlichen

dramatischen Märchen (*tutte quelle Fiabe*) nur den Titel und einige Äußerlichkeiten (*il solo titolo e alcune circostanze*) von seiner Quelle beibehalten. Diese aber im Übrigen mit seinem Stück zu vergleichen, sei eine cosa assolutamente impossibile.

Vielleicht hat diese Warnung die Litterarhistoriker bis heute von einer genauen Vergleichung der Fiabe mit ihren Quellen abgeschreckt, obwol eine solche sich gewiß lohnen würde. Hier kann es sich für uns nur um die Fiaba „Turandot“ handeln, welche wir in den wesentlichsten Punkten mit der im vorigen Kapitel mitgetheilten Quelle vergleichen wollen. Da zeigt sich denn auf den ersten Blick, daß Gozzi doch bedeutend mehr als den Titel und ein paar äußere Umstände seiner Vorlage zu verdanken hat. Kaum einen einzigen Zug des Märchens hat er bei Seite gelassen. Freilich auf die Bühne brachte er nur die Ereignisse, welche in China spielen, doch holte er die ganze Vorgeschichte in Erzählungen nach. Auch die Einteilung der Handlung in fünf Akte ergab sich nicht allzu schwer. Gozzis Verdienst dagegen — und dieses ist nicht gering — ist die straffere Verknüpfung der einzelnen Fäden der Handlung, die sorgfältigere Ausprägung solcher Motive, welche ihm das Märchen nur als rohes Material in die Hand gab, und die Einführung von Nebenpersonen, durch deren Eingreifen die Intrigue reicher und spannender wurde.

Und hier zeigen sich nun die Zugeständnisse, welche Gozzi dem Geschmack der Zeit machte. Ihm lag ja am Herzen, innerhalb seiner phantastischen Märchenkomödien dem alten italienischen Stegreisspiel Platz zu neuer Entfaltung zu geben. Er wußte recht gut, daß die Figuren der *commedia dell' arte*, besonders wenn sie so vollendet gespielt wurden, wie von der Truppe Sacchi, noch ihr ausgedehntes Publikum in Venedig fanden. Er wußte aber zugleich, daß die tonangebenden höheren Stände der Republik, seitdem sie selbst maskirt wie in ewigem Carneval einherzogen, für das Volksschauspiel mit seinen Masken kein Interesse mehr hatten. Gewiß, man zeigte sich

noch im Theater, aber es galt für guten Ton, der Vorstellung nur geringe Aufmerksamkeit zu schenken. Zudem gehorchte man der Mode, und diese hatte sich in den fünfziger Jahren ganz zu Gunsten der französischen Komödie entschieden.

Da machte nun Carlo Gozzi seinen Standesgenossen das Zugeständnis, daß er, der entschiedene Gegner der comédie larmoyante, in seinen Fiabe der Sentimentalität den breitesten Raum gab. Piange, das ist die hundertmal wiederholte Weisung für seine Bühnenfiguren. Tränen müssen in jeder ernstesten Scene fließen.

Vergleicht man unsere Fiaba „Turandot“ mit der Vorlage, so sind die Änderungen zu Gunsten der weichen Nührung augenfällig. Die Irrfahrten Kalafs sind in der Vorlage gewiß entbehrungsreich genug; unserm Dichter aber genügte die Menge der Schicksalsschläge noch nicht. Er läßt schon in Saic den Kalaf Betteln. Die tröstliche Episode bei dem Gastfreund wird getilgt, nur Elend wird geschildert, und zwar in sentimentalen Reden und weichlichen Klagen. Um das Wiedersehen Kalafs mit Adelma — der Adelmühle des Märchens — besser vorzubereiten, schiebt Gozzi zwischen den Aufenthalt in Saic und den in Verlas eine Episode am Hofe Reikobads, des Vaters der Adelma, ein. Auch hier muß der Prinz niedrigste Dienste thun. Dann endlich folgt der vierjährige Aufenthalt in Verlas, wo Kalaf Lasten für Lohn trägt. Demnach haben wir in der Vorlage zwei Schicksalsschläge: den Überfall der Räuber und das Elend in Verlas; dazwischen aber durch Fadlallahs Hilfe eine Zeit der Tröstung. Gozzi dagegen schildert ununterbrochenes Unglück: den Überfall im Kaukasus, das Bettlerleben in Saic, die Frohndienste bei Reikobad, die Sklavenarbeit in Verlas.

Und noch lange hat sich der sentimentale Dichter nicht genug gethan. Das beliebte Märchenmotiv, daß der Rechtsschaffene durch drei wolüberlegte Wünsche sein und der Seinen Glück begründet, läßt er bei Seite. So darf denn Kalaf bei seinem Aufbruch nicht wie im Märchen seine Eltern

in Wolstand zurücklassen, sondern muß es mit ansehen, wie sie bei den armeligsten Bettlern im Hospital untergebracht werden. Dort stirbt natürlich während Kalas's Abwesenheit die schwache Königin Elmaze, was wieder Anlaß zu einer rührenden Schilderung und zu neuen Tränen gibt. Und endlich muß noch gar der alte Timur bettelnd und verzweifelnd umherirren und als ein lebensmüder, abgehärmter Greis gerade zu der Stunde in Peking eintreffen, als man seinen Sohn ins Gefängnis — wie er glauben muß — führt²⁰⁹).

Dieser Rührseligkeit gegenüber, mit der er dem Geschmaç der oberen Stände Rechnung trug, führte nun Gozzi die ganze Ausgelassenheit des Stegreiffspiels ein. Da sah das Volk im Hofstaat der Märchenfürsten seine alten Lieblinge, den ehrlichen, kindisch = redseligen Pantalone und den fetten, verschmißten Tartaglia als Räte des Kaisers von China. Und sicher war es ein ungeheuer komischer Effekt, wenn der stotternde Tartaglia mit seiner großen Brille sich anschickte, das Dekret zu verlesen. Neben ihnen standen dann als Vertreter der niederen Dienerschaft Brighella, der Schurke von Ferrara, und Truffaldino, der Bergamascher Schelm. Mit der Einführung dieser Masken glaubte Gozzi der Litteratur seines Volkes einen großen Dienst geleistet zu haben, er glaubte, ein köstliches, fast schon dem Untergang verfallenes Nationalgut gerettet zu haben. Persönlich schätzte er die *commedia dell' arte* sehr hoch. Il corso de' secoli, sagt er einmal²¹⁰), e la sperienza mi fa discendere a pronosticare, che, se non si chiudono i Teatri dell' Italia, la Commedia improvvisa dell' arte non abbia giammai ad estinguersi, nè le sue maschere abbiano ad essere annichilate. Das war als Patriot gesprochen; leider zeigte sich aber bei der Ausführung des Wiederbelebungsversuchs der Aristokrat.

Gozzi dachte sehr gering vom Volke; erzogen in den Traditionen der alten Republik, erachtete er es für einen Fehler, die Massen zu eigenen Gedanken oder zu hohen Gefühlen anzuregen. Diesen Grundsatz befolgte er auch in seinen Komödien,

in denen er nichts weiter als amüsiren, die Phantasie unterhalten wollte²¹¹). Die Fiabe sind daher bei allem Glanz und Pathos doch nur oberflächliche Dichtungen.

In Bezug auf die komischen Scenen vollends war Gozzi in einem großen Irrtum befangen. Ihm erschien es schon als eine Wiederbelebung der alten volkstümlichen Kunst, wenn er die Masken in beliebigen Nebenrollen auftreten und gelegentlich eine spaßige Scene spielen ließ. Aber er über sah das Eine: In der alten *commedia dell' arte* hatte sich die Handlung stets um das Geschick der Maskenfiguren gedreht. Sie waren dort die Hauptpersonen gewesen. Wie konnten sie jetzt bei ganz fremder Umgebung als Nebenpersonen in gleich hohem Maße das Interesse beanspruchen! Und doch erwartete Gozzi dies und täuschte sich über seine eigenen Erfolge; ohne daß er es wußte, schlummerte hier der Todeskeim für seine Bestrebungen.

Im Übrigen zeigt sich Gozzi in seinen Fiabe, und besonders in seiner „Turandot“, als ein großer Bühnenpraktiker. Mit Recht rühmt sein Biograph Magrini gerade diesem Stücke den natürlich bewegten, dabei aber doch glänzenden Dialog, die gefeiltere Sprache und die sorgfältige Charakterzeichnung nach²¹²). Abgesehen von den langen Erzählungen im Eingang des Stückes bringt jede Scene, wenn auch nicht immer in gleichmäßigem Tempo, die Handlung ein Stück vorwärts; nur zwei Improvisationsscenen, die erste für Truffaldino und Brighella, die zweite für Truffaldino allein bringen an geeigneter Stelle völlige Ruhepausen.

Geschickt sind die Charaktere behandelt. Das Märchen, wie es im vorigen Abschnitt erzählt ist, läßt während des Rätselskampfes neben der Prinzessin zwei Sklavinnen stehen. Gozzi behält sie bei. Und in geschickter Weise identificirt er die eine mit Abdelma, deren Schicksal er mit demjenigen Kalafs schon seit Jahren verknüpft sein läßt, so daß Abdelma zur Nebenbuhlerin der Turandot wird²¹³). Und die zweite Sklavin, Zelima, benützt Gozzi zu einer schönen Contrastwirkung; die

treuergebene, etwas beschränkte Vertraute steht so der geistig überlegenen Intrigantin gegenüber. Zugleich dient aber Zelima dem Dichter auch, um weitere Verwicklungen zu knüpfen. Sie steht nicht allein im Stück, Gozzi gibt ihr eine Mutter, Skirina, und einen Stiefvater, Barak.

Die Einführung und Verwertung des Letzteren ist eine geradezu geniale Erfindung Gozzis. Nicht als ob wir hier eine besonders feine Charakterzeichnung fänden, nein, nur dadurch, daß der Mann in den gegebenen Märchenstoff eingefügt wurde und Gozzi nun aus den konstruierten Verhältnissen Baraks zu den übrigen Personen des Stückes alle Konsequenzen zog, erweiterte sich die Handlung bedeutend. Denn während im Märchen Kalaf in Peking gänzlich unbekannt ist, lebt bei Gozzi doch Einer in der Stadt, der ihn kennt. Selbst auf den Charakter der Hauptperson hat die Erfindung des Barak eingewirkt. Wir sehen Turandot im Märchen nur in Furcht vor Beschämung und im Ringen gegen die Liebe zu Kalaf. Gozzi führt sie uns im vierten Aufzuge in abstoßendster Grausamkeit gegen Barak vor, um diesem das Geständnis des Namens zu entreißen.

Im Übrigen hat sich der Dichter in der Charakterzeichnung seiner Heldin eng an seine Vorlage angeschlossen. Gozzi hat später noch zweimal eine ehescheue Prinzessin auf die Bühne gebracht, indem er zweimal Moretos graziöses Lustspiel *El desden con el desden* bearbeitete²¹⁴). Aber es finden sich in der Fiaba „Turandot“ noch keine Anhaltspunkte, daß er schon damals das spanische Lustspiel gekannt oder gar benutzt hätte.

Die Wirkung von Gozzis Fiaba ist bekannt. Nach einem rauschenden Bühnenerfolge wurden sie bald vergessen. Im Jahre 1801 fand noch eine letzte Aufführung des „Raben“ in Italien statt²¹⁵). Aber viel früher schon regte sich in Gozzis nächster Umgebung der Widerstand. Carlo Gozzis eigener Bruder und Mitkämpfer, Gasparo, wurde sein Gegner. Die Brüder waren übrigens auch gar zu verschieden. Carlo dichtete Märchen und

pries die *commedia dell' arte*, Gasparo hatte aus reinster Bewunderung Klopstocks „Adam“ ins Italienische übersezt.

Es scheint, als ob Carlo Gozzis Fiabe nur beim flüchtigen Hören von der Bühne herab Eindruck gemacht, dagegen, nachdem sie gedruckt erschienen waren, starke Enttäuschung hervorgerufen hätten. Einer der berühmtesten Kritiker seiner Zeit, Baretti, ein eifriger Anhänger des Dichters, der noch in seiner Schrift *Account of the manners and customs of Italy* Carlo Gozzi begeistert preist, hat nach der Lektüre die Fiabe ein Durcheinander von Gold und Dreck genannt. Besonders dem Ausland müßten sie ungenießbar sein²¹⁶).

Baretti hat sich getäuscht. In seiner Heimat hat unser Dichter, wenn man von vereinzelt Nachahmungen, wie dem *Sofa* von Francesco Albergati Capacelli²¹⁷), absieht, keine Schule gemacht, und seine eignen Werke waren schon bei seinen Lebzeiten vergessen. Dagegen lebten sie gerade im Auslande noch lange über seinen Tod hinaus. Frankreich und vor Allem Deutschland haben Carlo Gozzi einen längeren Nachruhm bereitet, als das eigne Vaterland.

IV.

Im Jahre 1772 waren Carlo Gozzis gesammelte Dramen im Druck erschienen und fanden nun auch Eingang nach Deutschland. Und um auch größeren Kreisen das Verständnis zu erschließen, erschien in den Jahren 1777—79 eine deutsche Übersetzung²¹⁸), welche schon am 30. März des Jahres 1776 angekündigt war²¹⁹).

Der anonyme Verfasser dieser Übersetzung war Friedrich August Clemens Werthes, geboren zu Buttenhausen in Schwaben am 12. Oktober 1748²²⁰). Er hatte zwar Theologie studirt, aber „ein unwiderstehlicher Hang trieb ihn zu den holden

Künsten der Musen“²²¹). Wieland nahm sich seiner an und beherbergte ihn längere Zeit in seinem Hause zu Erfurt. Auch später liebte Wieland seinen Schützling noch wie seinen leiblichen Sohn. Ja, einen deutlichen Beweis seiner Zuneigung gab er dem jungen Freunde dadurch, daß er ihm, wenn auch ungern, gestattete, seinem Erstlingswerke ein Fragment aus der Feder Wielands zur Empfehlung beizufügen. So erschienen 1772 Werthes' „Hirtenlieder“ zusammen mit dem „Verklagten Amor von dem Verfasser der Musarion“.

Werthes zeigt sich in diesen Liedern durchaus als ein anlehnendes Talent. Gleim, Jacobi und Wieland nennt er selbst als seine Vorbilder. Durchaus in hergebrachter Weise bejüngt er sein und der Philine Liebes- und Eheleben. Aber eine formale Glätte zeichnet diese Schäferpoesien aus.

Daß ein solches aneignendes Talent, dem die Kraft eigener Erfindung mangelte, sehr geschickt zum Übersetzer war, liegt auf der Hand. Als solcher hat denn auch Werthes sich hauptsächlich einen Namen gemacht. Und nützte seinen Übersetzungen nimmt wiederum den ersten Platz diejenige der Dramen Gozzis ein.

Charakteristisch ist neben vielem Andern für das achtzehnte Jahrhundert ein unentschlossenes Suchen nach der äußeren poetischen Form. Dabei werden die verschiedenartigsten Versuche der Umdichtung aus einer Form in die andre gemacht. Die geheimnisvolle Wechselwirkung von Stoff und Form auf einander war nicht allgemein überzeugend klar. So wurden denn Werke von höchstem poetischem Pathos in Prosa übersetzt und ursprünglich in Prosa abgefaßte Stücke nachträglich versificirt. Antike Metra wurden in Alexandriner umgedichtet und Alexandriner = Tragödien in fünffüßige Jamben übertragen. Gozzi hatte seine Fiabe in den bekannten italienischen fünffüßigen Jamben mit klingendem Ende gedichtet; Werthes wählte für die Verdeutschung die Prosa, ohne daß er, der doch bewiesen hatte, daß er ein Ohr für rhythmischen Volksslang habe,

befürchtete, den Versen, die er übersehte, einen wesentlichen Reiz zu nehmen. Aber ohne Einfluß blieben die italienischen Verse doch nicht auf seine Prosa. Ohne daß Werthes es vielleicht beabsichtigte, bekommt sie an vielen Stellen jambischen Tonfall und ließe sich leicht in freie Jamben auflösen, ein Versmaß, welches Werthes während der Arbeit an seiner Gozzi-Übersetzung in seinem Duodram „Deucalion“ anwandte. Ja, nicht nur freie, sondern strenge fünffüßige Jamben finden sich, welche wörtliche Übersetzung gleicher Verse bei Gozzi sind.

E vivi poi, come t'aggrada, e mori.
Und leb hernach, und stirb wie dir's gefällt.

Morte pretendo, o Turandotte in sposa.
Tod oder Turandot. es giebt kein drittes.

Deh non manchi da me, ch'ella sia sazia,
Quello spirto si sfoghi. S'ella ha acume,
Quanto ho proposto nel Divan dispieghi.
Bewahren mich die Götter vor der Schuld,
Daß sich ihr Geist nicht sättige. Er laße
Sich wollüstig an meinem Blut. Sie löß
Im Divan, wenn Sie Scharffinn hat, mein Räthsel.

Calaf figlio à Timur, dal Divan esci.
Questi i due nomi a me comessi sono.
Hört! Calaf, Timurs Sohn, verlaß den Divan:
Die beyden Namen hat mein Geist gefunden ²²²).

Aber solche Stellen, in denen der Rhythmus die Rede schmückt, stehen doch nur vereinzelt da. Die Umgebung ist Prosa. Und da nun, wie oben angedeutet ist, an Gozzis Versen oft nur der äußere Glanz, nicht der innere Gehalt be-
steht, so ist es begreiflich, daß manche gedankenleere Stellen des Originals, wenn sie des Schmuckes der Verse beraubt

werden, sich außerordentlich platt ausnehmen. Die Stelle Turandot, Akt I, Sc. 1:

Lascia, ch'io narri

A qual tribolazion soggetto è l'uomo,
 Benchè nato in grandezza. Un' alma forte
 Tutto de' sofferir. De' ricordarsi,
 Che, a petto a' Numi, ogni Monarca è nulla,
 E che costanza, e obbedienza solo
 Ai decreti del Ciel fa l'uom di pregio.

klingt bei Gozzi gewiß recht prächtig. In der wörtlichen Prosa-Übertragung bei Werthes dagegen wird sie äußerst trivial: „Laß mich dir sagen, wie vielem Ungemach der Mensch, auch noch so sehr durch die Geburt erhaben, ausgesetzt ist. Eine starke Seele muß alles tragen. Muß sich tief einprägen, daß im hohen Geist der Götter der Name Monarch für nichts ausgehn, und Stärke der Seele nur, und nur Gehorsam gegen ihre Befehle geschätzt wird“.

An solchen Stellen erkennt man deutlich, welchen Wert für Gozzi der Pomp der Verse und die Pracht des Ausdrucks hat. Und leider ist hier Werthes seinem Original nicht streng genug gefolgt. Selbstverständlich konnte er nicht Wort für Wort übersetzen. Manche Wendungen, die den romanischen Sprachen eigen sind, besonders die häufigen Umschreibungen des einfachen Verbuns durch ein Hilfsverb mit einem abhängigen Satz, hat Werthes mit Recht vermieden. Aber in seinem Streben nach larger Einfachheit hat er auch manches Poetische beseitigt. Gozzi liebt die Anapher, er setzt gern zu größerem Nachdruck zwei coordinirte Ausdrücke für einen einfachen. Sein Übersetzer verschmäht diesen rhetorischen Schmuck. Statt des emphatischen Anrufes mit dem Eigennamen gebraucht Werthes lieber die mattere Anrede: „Prinz“, „Herr“, „meine Tochter“, „Prinzessin“; die poetischen Umschreibungen ersetzt er oft durch den Ausdruck, den sie vertreten. Bisweilen verkürzt

er das Original ein wenig, besonders im vierten Aufzug; niemals macht er Zusätze.

So kann man an der Übersetzung wol tadeln, daß sie an poetischem Glanz weit hinter dem Original zurückbleibt; doch muß man lobend anerkennen, daß sie durchweg sinnetreu ist. Werthes besaß zu wenig Schöpferkraft, um sich verleiten zu lassen, aus einem Übersetzer ein freier Bearbeiter zu werden. Nur hie und da hat er die Farben etwas stärker aufgetragen, aber er hat die gleichen Farben gewählt, wie der Dichter; er hat verstärkt, aber nicht verändert.

Werthes erkannte sehr richtig, daß die beiden wesentlichsten Triebkräfte der Handlung die grausame Härte der Turandot und die hingebende Liebe Kalafs sind. Um diese beiden mehr hervorzuheben, hat er Gozzi hie und da im Ausdruck überboten. Gozzi sagt pag. 228: *gli oscuri enigmi della cruda*, Werthes übersetzt S. 216: der Tyrannin Räthsel. Gozzi pag. 229: *si barbara fanciulla*, Werthes S. 216: ein Ungeheuer. G. 231: *Turandotte iniqua*, W. 220: das Ungeheuer. G. 235: *della crudel donna*, W. 224: dieser Löwin. Und ebenso überbietet er Kalafs Ausdrücke der Zärtlichkeit: G. 234: *amabili pupille*, W. 223: Augen der Liebesgöttin. G. 234: *ridenti labbra*, W. 223: liebathmende Lippen. G. 251: *in una donna*, W. 246: in dieser Einen göttlichen Gestalt. G. 251: *la sua vita*, W. 246: sein glühendes Leben. G. 302: *care pupille*, W. 318: Augen dieses Herzens. G. 317: *la consorte mia*, W. 338: die Traute meines Herzens, meine Gattin.

An einer einzigen Person des Stückes hat Werthes eine leise Änderung des Charakters vorgenommen. Die Sklavin Zelima, die bei Gozzi eine sanfte, treu ergebene Vertraute ist, läßt er etwas fester reden.

G. 250: Di tre facili enigmi

Lo caricate, e terminate omai

D'esser crudel.

W. 244: Drey leichte Räthsel und Lebewohl Grausamkeit.

G. 266: verrà l'età infelice,

Che i concorrenti mancheranno.

W. 266: Allmählig kömmt der fatale Moment, wo unsre Freyer zurück bleiben.

G. 267: ma qual sventura

È divenir consorte?

W. 268: Ein großes Unglück, Frau zu werden!

Diese schnippische Kürze, dies Sich-Identifiziren mit der Gebieterin, dieser leichte Spott, das ist der Ton der „Lisette“ im älteren Lustspiel des achtzehnten Jahrhunderts.

Von solchen geringfügigen Änderungen abgesehen, ist die Übersetzung von Werthes wortgetreu²²³). Interessant wäre ein Urtheil Gozzis über sie gewesen. Aber der Dichter, welcher den jungen Übersetzer bald persönlich in Venedig kennen lernte²²⁴), verstand zu wenig deutsch, um eine Entscheidung zu treffen. Doch sprach er seine Meinung dahin aus, daß er für Ausländer ein völliges Verstehen seiner Fiabe und darum eine Übertragung, welche das Original ersetze, für ganz unmöglich halte²²⁵).

In Deutschland wurde bald nach dem Erscheinen der Übersetzung Werthes allgemein als Verfasser genannt; seine Arbeit wurde allseitig gelobt. Noch mehr aber ist in der Folgezeit sein Werk von den meisten Bearbeitern Gozzischer Stücke benutzt worden, ohne daß des Autors gedacht wurde.

V.

Die Turandot-Übersetzung von Werthes war nur für die Lektüre bestimmt. Für die Bühne war das Stück in dieser Form schon aus dem Grunde nicht zu brauchen, weil die Kunst der Improvisation, welche früher gepflegt wurde, den deutschen Schauspielern nicht mehr geläufig war²²⁶). So verlangte denn das Drama, um aufgeführt werden zu können, eine gründliche Bearbeitung.

Als Erster trat Johann Friedrich Schmidt im Jahre 1777 mit einer Bearbeitung unter dem Titel „Hermannide, oder die Räthsel. Ein altfränkisches Märchen in fünf Aufzügen“ auf²²⁷).

Wie schon aus dem Titel zu ersehen, hatte Schmidt die Handlung aus dem Orient in das germanische Altertum verlegt. Der Schauplatz ist die Residenz der fränkischen Könige am Rhein. Die ganze Verwirrung, welche die Bardenpoesie in die Überlieferungen aus keltischer, germanischer und nordischer Vorzeit gebracht hatte, ist hier beibehalten. Als Radulph (Kalaß) die schöne Hermannide (Turandot) zum ersten Male sehen soll, ruft er: „Ihr Druiden, geweihte Diener der Götter; Ihr Barden, Sänger des großen Teuts, Sänger des Ahnherrn Hermanns; ihr alle, welchen Hermannide ihre Räthsel enthüllen wird, steht mir bey!“ So ist Alles in germanische, oder besser gesagt, bardische Verhältnisse übertragen. Das Räthsel vom adriatischen Löwen ist jetzt gewendet auf den Adler Deutschlands²²⁸).

Am Gang der Handlung hat Schmidt nichts geändert, nur die Vorgeschichte ist vereinfacht worden. Wol aber hat der Bearbeiter gleich im Anfang einen höchst ungeschickten Zusatz gemacht, einen Prolog. Er läßt eine Priesterin der Neha, der Schutzgöttin der Franken, flehen für Clodios (Altoums) und Hermannidens Glück. Ein Feuer, das vom Himmel fällt, meldet ihr die Erhörung ihrer Bitte. Und nun sieht sie in einer Vision nicht nur die vergangenen Ereignisse, sondern auch die Zukunft. So wird dem Stück alle Spannung genommen, und außerdem hören wir die Vorgeschichte zweimal: Kein beliebiger fremder Fürst, sondern Clodio selbst, Hermannidens Vater, hat in jugendlicher Eroberungslust einst Merwig (Timur) und Radulph von Thron und Land vertrieben. Dann hat Radulph sich eine Zeit lang unter dem Namen Hugo bei der weisen Sachsenkönigin Amalberga (Adelma), einer Witwe, aufgehalten, die für ihn in Liebe entbrannte. Aber auch sie über-

zog Clodio mit Krieg und führte sie als Gefangene mit sich fort. Und nun folgt die Handlung, wie in Gozzis Turandot.

Auf Charakterzeichnung ist nicht viel Kunst gewandt; nur die beiden weiblichen Hauptfiguren, Hermannide und Amalberga, sind verändert worden; unendlich roher erscheinen sie jetzt.

Hermannide ist in ihrer Verachtung der Männer genau so launisch, wie ihr italienisches Vorbild. „Mir gab die Natur das Gefühl der Liebe nicht; nicht Unterwürfigkeit unter den Mann. Frey ward ich geboren, frey und unabhängig will ich leben und sterben. Der Himmel verlieh mir Reize, die ich nicht achte; aber tiefforschenden Geist, der mein einziger Stolz ist: diesen einem Manne zu unterwerfen, wäre Tod für mich.“ Natürlich hat für Hermannide, die ihre Schönheit so gering schätzt, auch der mächtige Bühneneffekt der Entschleierung beim dritten Rätsel weggfallen müssen. — Als ein wahres Scheusal erscheint die Prinzessin im vierten Aufzuge dem alten König Merwig und dem Varden Bolan (Barak) gegenüber. Schon durch die Art der Waffen, mit denen die beiden Greise getötet werden sollen, wird die Scene barbarisch.

Hermannide (mit Ruth): „Ich bin der Kühnheit satt. Druiden; haut sie nieder: Tod den beyden Alten!“ — Die Druiden erheben die Opferbeile, worauf Merwig in ein „ängstliches Geschrey der leidenden Natur“ ausbricht.

Der Herrin gibt die Sklavin an Rohheit nichts nach. Während Gozzis Adelma, um den Namen des Unbekannten zu erfahren, der Prinzessin den Rat gibt, „Kunst und List“ zu gebrauchen und „weder Gold noch Edelsteine“ zu sparen, will Amalberga den Namen durch „Kunst und Martern“ entdecken und „weder Geschenke, noch Drohungen“ sparen.

Aber Eines muß man doch anerkennen: Consequenz ist in diesen Staatsaktions-Charakteren. Bis zum Schluß bleiben sie sich treu. So schmilzt Hermannide nicht wie Turandot zuletzt in weicher Liebe hin, sondern stürzt sich wild zu des Prinzen Füßen: „Unwiderstehlicher! Furchtbarer! Erster der Schöpfung!

Unterjoch dein Weib!“ — Und Amalberga erlangt nicht großmüthig Krone und Reich zurück, sondern sie tötet sich: „Radulph, im Tempel solltest du mich erwarten, die Königin wieder finden. Sieh', so zerbricht die Slavinn ihre Fesseln. (Sie ersticht sich.) Findest du nun die Königin wieder? Bringt mich fort. (Die Druiden bringen sie fort.)“

Alles Romische ist aus dem Stück entfernt worden. Sämmtliche vier Masken sind vereinigt in der einen Figur des wortfargen Druidenvorstehers Drogou, der natürlich eine sehr seltsame Rolle spielt, weil ja die vier Masken, die er vertritt, als Vertreter zweier sich befehdenden Parteien sich in zwei Gruppen teilen.

Der Stil in Schmidts Bearbeitung ist wild, hastig, abgerissen. Die Personen reden gern von sich selber in der dritten Person, was ihnen Würde geben soll; in den Monologen finden sich zahlreiche Anreden an die eigne Person. Und da in abgeheßtem Tempo die widersprechendsten Gefühle zum Ausdruck gebracht werden müssen, so ist von asyndetischer Häufung kurzer Sätze, von heftigen Ausrufen und dem Widerruf des eben Gesagten der weitestgehende Gebrauch gemacht. Vom dritten Aufzug an beginnt der Bearbeiter sein Original in der rücksichtslosesten Weise zu verkürzen; so hastig wechseln nun die Stimmungen, daß keine mehr rein zum Ausdruck gelangt. Liebe, Haß, Wildheit, Seelenadel, kindliche Anhänglichkeit, Alles äußert sich manierirt, übertrieben. Endlich am Schlusse scheint ihm gänzlich die Lust ausgegangen zu sein. Ganze Sceuen sind hier in einem oder zwei Sätzen abgethan, das Original ist bis zu epitomatischer Kürze verstümmelt.

Diese seltsame Erscheinung findet bei genauerer Untersuchung ihre genügende Erklärung. So sehr nämlich das durchaus veränderte Kostüm eine freie Behandlung des originalen Wortlautes forderte, und so sehr Schmidt auch von dieser Freiheit Gebrauch gemacht hat, so erkennt man doch aus mannigfachen wörtlichen Übereinstimmungen, daß Schmidt nicht durch

Gozzis Original, sondern durch die Übersetzung von Werthes zu seiner Bearbeitung angeregt worden ist²²⁹). Selbst wo Werthes vom italienischen Text abweicht, wie in dem Zusatz „das glühende Leben“, folgt ihm Schmidt. Da nun der erste Band der Übersetzung erst im Jahre 1777 erschienen war und Schmidt um die Mitte desselben Jahres mit seiner Umarbeitung fertig sein wollte, so ist seine Flüchtigkeit am Schluß der Arbeit mit seiner Eile erklärt.

Zu dieser Eile aber hatte Schmidt guten Grund. Es war nämlich nach dem Muster, welches zwei Jahre früher Schröder in Hamburg gegeben hatte, für das Jahr 1777 von der K. K. Theatral-Hof-Direktion zu Wien ein Preisausschreiben für Originalschauspiele erlassen worden²³⁰). Entscheiden sollte einzig die Bühnenwirksamkeit, die „Rücksicht auf unser Theater und Publikum“. Um diesen Preis nun, der in der unverkürzten Einnahme der dritten Aufführung des betreffenden Stückes bestand, wollte sich auch Joh. Friedr. Schmidt mit seiner „Hermannide“ bewerben. Und er errang am 15. Okt. 1777 den Sieg.

Diese Wiener Concurrenz hat denn auch wol zum großen Teile die Eigentümlichkeiten der „Hermannide“ bedingt. Denn wenn Originalstücke verlangt waren und Schmidt nur eine Bearbeitung lieferte, so mußte er sich die Berechtigung zum Wettbewerb durch eingreifende Veränderungen des Originals schaffen. Und daß er gerade das deutsche Kostüm wählte, dazu veranlaßte ihn vielleicht die Erinnerung an eine Bestimmung des Hamburger Preisausschreibens von 1775: „Auch dünkt uns, daß wir es, ohne Tadel zu besorgen, äußern dürfen, daß es uns sehr angenehm sein würde, wenn ganz fremde und sehr wenig bekannte Sitten und Gebräuche anderer Nationen mit deutschen vertauscht würden. Wir leugnen es nicht, daß wir eine solche Verpflanzung einer sonst übrigens getreuen Übersetzung vorziehen würden“²³¹).

Lange konnte sich die „Hermannide“ nicht auf der Bühne erhalten; die Bardenpoesie überlebte sich schnell. Aber im Jahre ihrer Entstehung und im Folgejahre wurde sie vielerorten gegeben, so z. B. in München²³²). In Wien „erwarb sie ihrem Verfasser vielen Ruhm“²³³). In Berlin wurde sie am 25. und 27. September 1777 gespielt und „auf vieles Begehren“ auch am 30. September²³⁴). Doch waren die Urtheile hier sicherlich geteilt²³⁵). Auch Schröder in Hamburg wollte die „Hermannide“, aber wieder als „Turandot“, geben. Ja, er wollte große Summen für die Ausstattung und ein Schlußballet „die Hochzeit des Calafs und der Turandot“ daran wenden. Aber er besann sich und schrieb am 1. April 1778 bei ruhigerer Überlegung an Gotter: „Als Trauerspiel möcht ich nicht 50 Rthlr. drau wenden“²³⁶).

Eine Pause von 22 Jahren trat ein, Gozzis „Turandot“ schien diesseits wie jenseits der Alpen vergessen zu sein, als eine neue Bearbeitung erschien: „Die drey Räthsel. Tragikomödie in fünf Aufzügen, nach Carlo Gozzi von Friedrich Rambach Professor in Berlin. Leipzig, 1799.

Rambach hat alles Wesentliche, Scenenfolge, Personenamen, Kostüm, Charaktere, so gelassen, wie wir sie bei Gozzi finden. Und da er noch obendrein durchaus auf der Übersetzung von Werthes fußt, so ist sein Verdienst nur gering. Wenn Schmidt verkürzte, so verlängert und verwässert Rambach ins Große. Die langen Erzählungen im Anfang des Stückes hat er in Fragen und Antworten aufgelöst und dadurch auf beinahe das Doppelte anwachsen lassen, ohne sie dadurch interessanter zu machen. Der Dialog, der bei Gozzi oft pathetisch, pointirt, mit Refrains geschmückt ist, wird bei ihm zu behaglicher Unterhaltung, bisweilen von Zifflandscher Breite.

Einen guten Gedanken hat Rambach gehabt. Der Abscheu Turandots gegen die Männer erschien ihm zu unmotivirt, der Drang nach Freiheit nicht weiblich genug. Er gibt ihr daher das Gefühl für ihren Wert als tieferen Beweggrund,

indem er sie sagen läßt (S. 55): „Bruderlos bin ich des Reiches Erbin; und sie buhlen um den Thron, die mir Liebe lügen“.

Sonst hat sich Rambach besonders die Ausarbeitung der komischen Scenen angelegen sein lassen, ohne aber selber die geringste Komik zu besitzen. Er meinte die italienischen Masken dadurch dem deutschen Volke näher zu bringen, daß er sie als Weltbürger mit europäischer Bildung den handelnden Personen, Chinesen und Tartaren, gegenüber stellte. So sagt Pantalon, der Venetianer, bei Gozzi-Verthes: „Wenn ich diese Historie zu Venedig erzählte, so würde man zu mir sagen: Ey, Herr Windbeutel, Herr Aufschneider, Herr Lügendrescher, macht doch so was die Ammenfinder weiß“.

Bei Rambach sagt Pantalon, der Europäer, der Ratgeber vieler Fürsten: „Wenn meine Autobiographie in Tübingen gedruckt erschienen seyn wird, so werden sie in Europa schreien: Das sind unerhörte Lügen! Aber die mich kennen, wissen wohl, daß ich besser unterrichtet bin, als Sir Staunton“²³⁷).

Rambachs „drey Räthsel“ fanden wenig Beachtung, denn zwei Jahre nach ihrem Erscheinen entstand schon diejenige Bearbeitung, welche der „Turandot“ Gozzis, wenn auch nur für kurze Zeit, einen Platz auf der deutschen Bühne sicherte, die Bearbeitung von Schiller²³⁸).

VI.

Im September 1801 hatte Schiller seinen Freund Körner besucht und war um manche Erfahrung und manche Enttäuschung reicher nach Weimar zurückgekehrt. Er gedachte sich dann der Arbeit an seinem „Warbeck“ zuzuwenden, aber Verstimmung und Krankheit hinderten ihn daran. Da entschloß er sich, um die Zeit nicht ungenützt verstreichen zu lassen, zunächst eine kleinere Arbeit vorzunehmen, „einen alten Voratz“²³⁹)

auszuführen“, wie er selber sagt. Er bearbeitete nämlich Gozzis „Turandot“, „für die deutsche Bühne ein neues und interessantes Theaterstück“. Mit rechter Freude ging er Ende Oktober ans Werk und beendete die Arbeit trotz mannigfacher Unterbrechungen, trotz häuslichen Misbehagens und Krankheit noch vor Ablauf des Jahres, am 27. December. Obwol der Dichter nur vertrauten Freunden sein Vorhaben mitgeteilt hatte, erfuhr man doch früh auch außerhalb Weimars von der Sache. Böttiger muß wol nach Dresden darüber berichtet haben, und nach Berlin an ihren Gatten schreibt am 20. December Caroline Schlegel: „Schiller bearbeitet ein Stück von Gozzi. Seine Hand wird schwer darauf liegen“²⁴⁰).

Die Absichten, welche Schiller mit dieser Bearbeitung hatte, wollte er ursprünglich in einer Vorrede aussprechen²⁴¹). Doch blieb sie ungeschrieben. Wir können uns daher nur an das Programm halten, welches Schiller in einem Brief an Körner aufstellt²⁴²): „Ob ich gleich an der Handlung selbst nichts zu ändern weiß, so hoffe ich ihm doch durch eine poetische Nachhilfe bei der Ausführung einen höheren Werth zu geben. Es ist mit dem größten Verstand componirt, aber es fehlt ihm an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben. Die Figuren sehen wie Marionetten aus, die am Draht bewegt werden; eine gewisse pedantische Steifigkeit herrscht durch das Ganze, die überwunden werden muß.“

Schiller legte die Prosa-Übersetzung von Werthes zu Grunde und wandte sein Hauptaugenmerk auf bessere Ausarbeitung der Charaktere und auf poetischeren Ausdruck. Denn das erkannte er gleich, daß der ärgste Feind für Gozzis Phantastik die Prosa sei; und so wählte er denn, obwol er eben erst an den Bühnen zu Dresden und Leipzig schlimme Erfahrungen bezüglich der Deklamation gemacht hatte, den fünf Fußigen Jambus. Da mußte denn nun freilich gar Manches am sprachlichen Ausdruck geändert werden, aber doch bei Weitem nicht so viel, als man von vornherein bei der Versificirung

eines Prosawerkes erwarten sollte. Denn so platt auch Manches bei Werthes klingt, einige Stellen waren doch dem Übersetzer recht gut gelungen. Das äußere Rüstzeug zum Poeten, sprachliche Gewandtheit und Sinn für Wohlklang, hatte er; das hatte ihm auch Schiller bereitwillig zuerkannt²⁴³). Und da nun, wie oben ausgeführt ist, die Verse Gozzis der Übersetzung hie und da jambischen Rhythmus gegeben haben, so wird man sich nicht wundern, daß Schiller sich oft eng an seinen Vorgänger anlehnen konnte. Eine ziemlich große Anzahl ganzer Verse — Alles in Allem etwa fünfzig²⁴⁴) — sind wörtlich aus der Übersetzung herübergenommen. Und an sehr vielen Stellen waren die freien Jamben bei Werthes leicht in strenge Fünffüßler zu verwandeln. So lautet die Übersetzung, S. 223:

Süßeste Hoffnung meines Herzens!
 Ein neues Opfer ist für dich bereit,
 Und eilt die Räthsel aufzulösen.
 Sey gütig gegen mich.
 Doch, Barak, sage mir, doch werd' .
 Ich wenigstens im Divan eh' ich sterbe
 Das Urbild selbst von dieser Schönheit sehn?

Schiller schreibt 462 ff.:

Pfand meines Glücks und meine süße Hoffnung!
 Ein neues Opfer ist für dich bereit,
 Und drängt sich wagend zu der furchtbarn Probe.
 Sei gütig gegen mich — Doch Barak sprich!
 Ich werde doch im Divan, eh' ich sterbe,
 Das Urbild selbst von diesen Reizen sehn?

Auch sonst wurde Schiller durch den Wortlaut bei Werthes beeinflusst. So ist es auffällig, daß er das Edikt (1080 ff.) in — wenn auch nicht streng durchgeführten — Alexandrinern abgefaßt hat. Doch findet man leicht die Erklärung darin, daß Schiller den ersten Vers:

Es kann sich jeder Prinz um Turandot bewerben
 wörtlich aus der Vorlage herübergenommen hat. Auch hat

der Alexandriner an sich schon etwas Altmodisch=Curiales, wenn man ihn so feierlich einherschreiten läßt, wie es Goethe im „Faust“, zweiter Teil, vierter Akt, thut²⁴⁵).

An dem Bau des Stückes hat Schiller nicht gerüttelt. Die Akt- und Sceneneinteilung blieb wie bei Gozzi. Nur im vierten Aufzug hat er ein paar geringfügige Veränderungen vorgenommen. Daß bei Gozzi in der zweiten Scene Adelmia ihre wichtigen Nachrichten in Gegenwart des gefangenen Greisenpaares Timur und Barak erzählte, war ungeschickt. Schiller teilt daher diese Scene in zwei gesonderte Auftritte und läßt in dem ersten die beiden Alten ins Gefängnis führen und erst dann, als die Frauen allein sind, Adelmia reden.

Eine Scene des vierten Aufzugs mußte Schiller ganz ausfallen lassen. Unter den verschiedenartigen Versuchen, Kalaf das Geheimnis seines Namens zu entreißen, ist auch der des Truffaldin, der eine Mandragora-Wurzel zu Hülfe nimmt und aus den Bewegungen des schlafenden Prinzen Buchstaben für Buchstaben den Namen finden will. Rambach hatte in seiner Bearbeitung diese Scene ausgeführt und den Namen „Gixpix“ eingesetzt. Schiller erkannte sehr richtig, daß eine solche Scene bei jeder Aufführung eine neue originelle Gestalt durch Improvisation erhalten und der lächerliche Name jedesmal neu erfunden werden mußte. Er ließ daher in seiner poetischen Bearbeitung dieses Intermezzo aus; ob die Scene jemals von einem deutschen Schauspieler improvisirt worden, ist unbekannt.

Noch eine Verbesserung nahm Schiller im vierten Aufzuge vor, nämlich in jener glänzenden Scene zwischen Adelmia und Kalaf, welche Paul de Musset²⁴⁶) mit Recht eine vortreffliche Mischung von Zartheit und Leidenschaft nennt, que Gozzi pouvait mieux exprimer qu'un autre, étant plus habitué à recevoir des déclarations d'amour qu'à en faire. In dem Aufbau dieser Scene ist bei Gozzi offenbar ein Fehler, der die Wirkung sehr beeinträchtigt. Wenn nämlich die falschen Aussagen der Adelmia

so stark auf Kalaf wirken sollen, daß dieser, sich gänzlich vergeßend, seinen eigenen Namen verrät, so durfte dieser Höhepunkt der Scene erst dann erreicht werden, wenn Adelpa ihr letztes Mittel angewandt hatte. So behandelt auch Schiller diese Scene. Adelpa wirkt, wie bei Gozzi, langsam auf das Gemüt des Prinzen. Durch die Erzählung ihres Schicksals erregt sie sein Mitleid, durch stoßende Rede bereitet sie ihn auf eine unerhörte Botschaft vor, um endlich klar und unverhohlen die siegende Lüge auszusprechen, Turandot habe Kalafs Wächter gedungen, ihn zu morden. Dann ist es zu erklären, wie der gequälte Jüngling „mit dem Ausdruck des innigsten Leidens“ in die Worte ausbricht: „O Timur! Timur! Unglückselger Vater! So muß dein Kalaf endigen!“ — Gozzi hat diese Wirkung bei Weitem nicht erreicht. Schon nachdem Adelpa die ganz unbestimmten Andeutungen gemacht: „Unglücklicher! Sie wissen nicht, wo Sie sind . . . wie weit die Macht der Unmenschlichen sich erstreckt . . . Zu welcher Höhe Betrug, Verrätheren und Hinterlist getrieben sind“, ruft Kalaf: „O unglückseliger Kalaf! . . . Timur! . . . mein Vater! . . . Dies ist der Beystand, den du noch von mir erhältst.“ Aber Adelpa hat ihm noch lange nicht Alles gesagt. Weitläufig beschreibt sie ihm die Prinzessin Turandot, welche an der Lösung seines Rätsels verzweifelt: „Wahnsinnig schweift sie umher; wie eine Hündin bellt sie, schlägt, zerkratz sich, heult. Grassarb ist ihr Gesicht; blutroth und schielend die aufgeschwollenen Augen; die Stirne Mitternacht.“ Und endlich erst — für die künstlerische Wirkung viel zu spät — bringt sie die Verläumdung: „Es haben einige von ihren treuen Eunuchen den Befehl, Sie heimlich zu ermorden.“

Sehr angelegen ließ sich Schiller die Vertiefung der Charaktere, besonders des weiblichen Hauptcharakters sein. Bei Gozzi entspringt Turandots ganzes Handeln, da sie kein edleres Motiv hat, aus Laune; sie hegt gegen die Männer nur deshalb Abscheu, weil diese ihre Freiheit bedrohen. Und wenn

sie nun ihren Eigensinn gar bis zu dem Punkte treibt, daß sie die Bewerber, welche ihr an Geist nicht gleich sind, töten läßt, so ist das bei solchen Motiven nichts anderes als Grausamkeit, die bei Gozzis Turandot sogar bisweilen in milde Raserei ausartet. Daß ein solches Weib dennoch so vielen fremden Prinzen begehrenswert erscheint, das mag man sich erklären aus der göttlichen Schönheit, mit welcher Turandot ausgestattet ist. Daß aber die Prinzessin am Schlusse des Dramas wahre Liebe empfindet, das ist unmöglich. Sie kann entweder nur widerwillig unterliegen, oder aus reiner Laune einem Manne ihre Hand schenken.

Dem gegenüber hat nun Schiller vertieft und besser motivirt. Wenn Turandot am Schlusse des Stückes wirklich lieben soll, muß ihre Handlungsweise anders erklärt werden als bei Gozzi. Und dahin geht in der That Schillers Bemühen.

Turandot weiß bei ihm, wie niedrig in ihrem Lande die Stellung des Weibes ist:

Ich sehe durch ganz Asien das Weib
Erniedrigt, und zum Sklavenjoch verdammt,
Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
An diesem stolzen Männervolke, dem
Kein andrer Vorzug vor dem zärtern Weibe
Als rohe Stärke ward²⁴⁷).

Gegen solches Loos bäumt sich natürlich ihr Stolz auf; aus ihrem Gefühl für Weibeswürde erwächst ihre Handlungsweise, ihr Drang nach Freiheit. Den verhaszten Männern gegenüber, welche sie ohne Ausnahme für übermütig und unedel hält, fühlt sie sich als Vertreterin ihres ganzen Geschlechts; sie faßt ihr Thun wie eine Mission auf. Gab ihr doch die Natur selbst die Waffen für den Kampf, ihre Schönheit und ihren Scharfsinn, die sie jetzt jedem Freier zum Verderben enthüllt²⁴⁸).

Man kann bei einem so wol motivirten Verfahren die Folgen desselben, nämlich die Hinrichtung der Freier, nicht einfach als grausam bezeichnen. Turandot hat früher allen Bewerbungen ihr Nein entgegengesetzt; das blutige Edikt ihres Vaters hat sie erst veranlaßt als letztes Mittel, sich ihrer Freiheit zu erwehren. Ja, man sieht sogar bei Schillers Motivirung Eines voraus. Wenn die ganze Handlungsweise der Prinzessin gegründet ist auf ihren Stolz gegenüber dem unedlen Männergeschlecht, so wird einst ein edler Mann, welcher Turandot gleich ist an Geist und darum ihren Wert begreift und achtet, ihren Stolz in Liebe verkehren. Diejem Zauber erliegt Turandot schon in der ersten Minute, und es kostet sie Kampf, zu widerstehen.

„Des Stolzes und der Liebe Streit“ (V. 1486) war für Schiller die Hauptsache, nicht mehr die Äußerlichkeiten der Märchenhandlung. Und zu dieser Verinnerlichung des Confliktes hat ohne Zweifel Moretos *El desden con el desden* beigetragen, das Schiller nach Gozzis Bearbeitung als „Die philosophische Prinzessin“ in Werthes' Übersetzung fand.

Zahlreiche Einzelheiten lassen Schillers Bestreben, aus der herzlosen, launenhaften Märchenprinzessin ein hochherziges Weib zu machen, deutlich erkennen. Wie er das Grundmotiv ändert und ihr dadurch statt der Laune ein berechtigtes, nur mit unweiblicher Härte durchgeführtes Princip des Handelns gibt, so nimmt er ihr auch die abstoßende Härte, die Grausamkeit und Raserei. Sorgfältig wird das Wort „grausam“ vermieden.

W. 217 schreibt: Mein Weib hat eine Tochter, die im Serrail die Grausame bedient.

Sch. 318 ff.: Mein Weib hat eine Tochter, die unglaubliches Von ihrer schönen Königin berichtet.

W. 219 lauten die Abschiedsworte des sterbenden Prinzen von Samarkand: Ich sterbe gern, weil ich die Grausame nicht besitzen kan.

Sch. 360 f.: Gern und freudig sterb ich,
 Da ich die Liebste nicht besitzen kann.

Und auch sonst wird Turandot nicht in ihrer leidenschaftlichen Wildheit wie bei Gozzi dargestellt.

W. 214: Sie lag dem guten Vater oft mit Bitten an; allein umsonst. Die Viper wurde krank vor Wuth, zum sterben krank.

Sch. 236 ff.: Die Kunst der Thränen und der Bitten Macht
 Erschöpfte sie, den Vater zu bewegen,
 Doch unerbittlich blieb der Rahn.

W. 273 sagt Calaf: Hast du den Zorn von Turandot im Divan,
 und ihren Wahnsinn gegen mich, und ihre Verzweiflung
 nicht gesehen?

Sch. 1746 f.: Hättest du
 Ihr Leiden, ihren wilden Schmerz gesehen!

Nur wenn ein Beteiligter in Erregung das Verfahren der Prinzessin verurteilt, dann fallen harte Worte; ja, bei solcher Gelegenheit erlaubt sich Schiller sogar, das Original noch zu überbieten. „Tigerherzige“ wird Turandot dann genannt (380), „Löwin“ (475), „Furie“ (499, 2289), „Tyranin“ (2129), „Tigerin“ (2207). Doch selbst in diesen charakteristischen Fällen, wo eine Übertreibung sehr glaubhaft und wirkungsvoll ist, zeigt sich Schiller dennoch um seine Heldin besorgt. So legt er, als freien Zusatz zum Original, dem Barak W. 321 ff. die Worte in den Mund:

Ein Tiger ist sie, diese Turandot,
 Doch gegen Männer nur, die um sie werben.
 Sonst ist sie gütig gegen alle Welt.

Statt der Grausamkeit ist bei Schiller der hervorstechendste Charakterzug der Turandot der Stolz.

Das zeigt zum Beispiel eine solche Änderung wie W. 244 Zelima: Drey leichte Räthsel und Lebwohl Grausamkeit.

Sch. 985: Drei leichte Räthsel denn und Stolz fahr hin!

Ja, noch ausdrücklicher hören wir es W. 217: Turandot

ist . . . von keinem Laster, wie von Ehrgeiz und Übermuth, befeffen.

Sch. 324: Stolz ist das einzige Laster, das sie schändet.

W. 297 Turandot (Monolog): Ach Turandot . . . niedre Seele!

Sch. 2348 f.: Wie Turandot? Wo ist der edle Stolz
Der großen Seele?

Dieser Stolz macht die eine Seite ihres Wesens aus; er äußert sich in dem Besorgtsein um den alten Ruhm (1142 f.; 1503), er steigert sich in leidenschaftlichen Momenten sogar bis zum Haß. Aber auch dann bleibt er edel um seines Beweggrundes willen. Und neben dem immerwachen Stolz schlummert tief im Grund der Seele die schöne Menschlichkeit. Sie ist der Turandot erst von Schiller gegeben worden und hat nicht minder berechneten Ausdruck gefunden wie der Stolz. Um den Hörer auch von dieser sanfteren Seite von Turandots Wesen zu überzeugen, hat Schiller eine der schönsten Änderungen im Dialog vorgenommen, in der ersten Scene des vierten Aufzuges.

Bei Gozzi wird Turandot, da sie erfährt, daß Timur König ist, einen Augenblick gerührt. Aber gleich darauf erinnert sie sich ihrer Niederlage im Divan und zwingt sich wieder zur Härte. Schiller dagegen leiht an dieser Stelle nur dem Mitleid Worte; die Größe fremden Unglücks bringt den eigenen Schmerz zum Schweigen. Und eine schöne Erfindung Schillers ist es, daß beim Anblick des greisen Königs im Bettlergewand Turandot die Worte des Rätsels vor sich hin spricht, welches Kalaf ihr gestellt:

— O der Bejammernswürdige — Wie wird mir!

Das Herz im tiefsten Busen wendet sich!

Sein Vater! — Und Er selbst — Sagt er nicht so?

Genöthiget, als niedrer Knecht zu dienen,

Und Lasten um geringen Sold zu tragen!

O Menschlichkeit! O Schicksal! (2230—35.)

Natürlich folgt dann, wenn Turandot in stilles Sinnen versinkt, auch nicht wie bei Gozzi der erneute Angriff auf Barak. Schiller läßt vielmehr den letzteren, da er die Prinzessin so ganz verwandelt sieht, mit ernster Mahnung sie um Gnade für Timur anflehen. Und wie mit dieser Bitte sich auch die der Zelima vereinigt, da kann Turandot, anstatt wie bei Gozzi in erneute Wut auszubrechen, die hereintretende Adelpma nur empfangen mit den Worten: „Hilf mir . . . ich bin entwaffnet.“ Erst die falsche Freundin muß ihren Stolz von Neuem stacheln.

So hat eigentlich schon in dieser Scene die Liebe den Sieg über den Stolz davongetragen. Gewaltsam muß jetzt Turandot die sanfteren Gefühle unterdrücken, oder richtiger, durch Adelpma unterdrücken lassen. Denn Adelpma ist vom vierten Aufzuge an bei Schiller die einzige selbständig handelnde Person; Turandot ist widerstandslos der Liebe erlegen, nur zeitweilig fühlt sie noch den fressenden Schmerz verletzter Eitelkeit, der sorgfältig von Adelpma genährt wird. Ihr unnahbarer Stolz aber ist gebrochen. Bei Gozzi war Turandot ein Mann, bei Schiller ist sie ein Weib geworden. Das zeigt besonders ihr Monolog im vierten Auftritt des vierten Aufzuges. Während hier Turandot bei Gozzi noch immer die Götter um Sieg anfleht, damit sie auch fernerhin im Genuße ihrer Freiheit das schändliche Geschlecht der Männer verachten könne, ist diese Verachtung bei Schiller längst durch Kalafs edles, kühnes Wesen besiegt worden. Turandot ist ratlos, nur Adelpmas abwägender Verstand und Geschäftigkeit spricht aus ihren Worten.

Dieses Schwanken und endliche Unterliegen hat Schiller sorgfältig vorbereitet, indem er ein Motiv, das Gozzi leise anschlägt, mehr herausarbeitete. Schon der italienische Dichter läßt Turandot beim ersten Anblick Kalafs „Mitleid“ empfinden; aber er nützt diese Erfindung nicht aus. Sie und da tönt sie wol wieder an, aber ohne einem bestimmten Zweck zu dienen. Ja, Turandot selbst vergißt ihre anfängliche Nührung später

ganz und gar; in dem endlichen Geständnis ihrer Reigung verschweigt sie sie völlig: „Wissen Sie, daß Ihrer schönen Gestalt, und Ihrem edlen Anblick es endlich gelungen ist, in diesen Busen einzudringen, dies Herz zu schmelzen.“ Schiller hingegen knüpft an den ersten, entscheidenden Eindruck immer und immer wieder an, so daß wir an die Liebe Turandots glauben. Schon im vierten Aufzuge ist, wie wir gesehen haben, der Kampf in Turandots Seele entschieden, das Haupthindernis, der Stolz, beseitigt. Und nach einer Zeit des Schwankens, in der sich das eben eingestandene Gefühl noch nicht des verderblichen Einflusses von außen erwehren kann, nach abermaligem Ringen und dem endlichen Siege des Herzens darf Turandot dem Prinzen bekennen:

Um meinem eignen Herzen zu gehorchen,
 Schenk ich mich euch — Ach, es war euer, gleich
 Im ersten Augenblick, da ich euch sah! (3405 ff.)

Natürlich durfte ein so geartetes Weib seine Liebe keinem unwürdigen Manne schenken; wenn daher Schiller der Prinzessin höheren Wert verlieh, so mußte er auch Kalaf in eine höhere Sphäre rücken. Turandot mußte daher an dem Prinzen etwas mehr schätzen können, als nur die „schöne Gestalt“ und den „edlen Anblick“. So läßt denn Schiller den Helden nicht wie einen König gekleidet, sondern „in kriegerischem Schmuck und Heldenstaat“ (123 f.) erscheinen. Kein äußerer Prunk, sondern nur die hohe Sinnesart verrät die hohe Herkunft. Ritterlich sind Kalafs Reden gleich in der ersten Scene; nicht will er einst an denen, die ihm Unrecht thaten, Rache nehmen (W. 211), sondern „durch tapf're That sein Schicksal verbessern“ (Sch. 159). Recht auf Abenteuer ist er ausgezogen; wiederholt spricht er es aus, daß er sein wertloses Leben ohne Bedenken an jedes Wagnis setzen werde (457, 460, 491.) Um so wirksamer ist dann der Gegensatz später, als die Liebe zu Turandot seinem Leben wieder Wert gegeben. Da ist es doppelt eindringlich, wie er sich an das einst verachtete Leben anklammert und in

der Furcht, es zu verlieren, ſeinen Namen verrät. So ſehr hat ihn die Liebe zu dem ſtolzen Weibe verwandelt.

Gerade dieſen Wandel in Kalaſs Empfinden betont Schiller weit mehr als Gozzi. Auch er läßt, als zum erſten Male von Turandots ſtolzer Sinnesart die Rede iſt, den Prinzen in jugendlichen Zorn über ſolche unnatürliche Härte ausbrechen. Dann aber weicht er in vielen Punkten von Gozzi ab. Der italieniſche Dichter zeigt uns den Helden gleich nach dem Anbliſſe von Turandots Bildniß von glühender Liebe ergriffen. Kalaſ kann ſich daher mit Recht, ſchon bevor er die Prinzessin zum erſten Mal geſehen hat, bezeichnen als Einen, „der von Liebe blind ſich ſelber nicht mehr kennt, nur von geheimer Macht wer weiß wohin ſich fortgeriſſen fühlt“ (W. 242). Und leidenschaftliches Begehren, glühende Sinnlichkeit ſpricht aus ſeiner erſten Anrede an Turandot (W. 246).

Anders motivirt Schiller. Bei ihm hört Kalaſ von der Werbung um die Prinzessin wie von einem Abenteuer. Lieben kann er dieſes ſeltſame Weib, ehe er es geſehen, noch nicht. Nur die Gefahr lockt ihn mit Zauberkraft an, und der Preis läßt ihn ſein wertloſes Leben an die Probe ſetzen. „Ich muß in mein Verhängniß gehen“, ſagt er (524).

Ich habe hier kein Wählen und kein Wollen!

Unwiderſtänglich zwingend reiſt es mich

Von hinnen, es iſt mächtiger als ich. (956 ff.)

Selbſt als er Turandot gegenüberſteht, ſpricht er kein Wort von Liebe. Er ſagt ihr offen, daß nichts als die Gefahr ihn anzieht, die er beſtehen will, wie der Kaufmann den Seeſturm, wie der Held die eitlen Kämpfe um Ruhm. Nicht als ſchmachtender Liebhaber ſteht er vor Turandot, ſondern er zeigt ſich ihr in der erſten Stunde als der ſelbſtbewußte Mann, vor dem ihr Stolz ſich beugen muß:

Die Schranken

Sind offen für den Würdigen — Ich bin

Ein Prinz, ich hab ein Leben dran zu wagen.

Rein Leben zwar des Glücks, doch ist's mein Alles,
Und hätt' ich's tausendmal, ich gäb es hin.

So stehen die beiden einander gegenüber, Jeder überrascht von dem Werte des Andern. Dann beginnt der Rätselskampf. Und da ist es bewundernswürdig, zu sehen, wie Schiller durch ganz geringfügige Änderungen die weitere Entwicklung vertieft. An dem Bau der Scene hat er nichts geändert; aber statt der immer gleich launenhaften Raserei der Turandot und der sich gleich bleibenden Verliebtheit Kalafs führt er „des Stolzes und der Liebe Streit“ in wechselnden Stimmungen vor.

Es ist oben darauf hingewiesen worden, wie Schiller der Heldin einen edleren Beweggrund für ihre Handlungsweise gab und erst nach und nach aus diesem den Stolz und endlich den Haß im Streit mit der Liebe entwickelt. Ebenso läßt er Kalafs Liebe erst allmählich entstehen. Und gerade in dieser Hauptscene des Dramas sind beide parallel mit einander entwickelt. Je mehr Turandots Haß wächst, um so mehr wächst Kalafs Liebe. Drei Phasen kann man beobachten in diesem Kampf.

Im Anfange fühlt die Prinzessin bei Kalafs Anblick etwas wie Liebe. Aber sie bezwingt diese Regung, denn er ist ein Mann, das ist für sie Grund genug, ihm ihren ganzen Stolz entgegenzusetzen.

Durch die Siege im Rätselskampfe zeigt sich dann Kalaf ihr immer mehr überlegen. Das verletzt ihre Eitelkeit, steigert ihren Stolz, der ihre kaum entflammte, noch nicht eingestandene Liebe plötzlich in Haß verwandelt.

Und endlich nützt Kalaf seinen Sieg nicht einmal aus. Da Turandot des Prinzen Zueres nicht kennt, da sie an edle, hochherzige Liebe von Seiten des Mannes nicht glaubt, so wähnt sie, er erachte sie so gering, daß ein erneuter Kampf ihn nicht schrecke, ja, daß er einen solchen vorschlage, um ihrer zu spotten. In dem Schmerz über diesen Schimpf will sie sich selbst das Leben nehmen.

Der Leidenschaft Turandots entsprechend entwickelt ſich diejenige des Prinzen.

Er tritt, wie gezeigt iſt, in die Schranken wie zu einem Turnier, in welchem um hohen Preis auf Tod und Leben gekämpft werden ſoll. Und die ſchöne Gegnerin hat man ihm als herzlos geſchildert. Da hört er mit Bewunderung aus ihrem eignen Munde den Beweggrund ihres Thuns. Und nun liegt ihm nur das Eine am Herzen: ſich ihrer wert zu zeigen.

In dem geiſtvollen Spiel, welches ſich dann entwickelt, flammt ſchnell ſeine Liebe auf. Er erkennt den Wert dieſes ſeltenen Weibes und will nicht nur den Beſitz, ſondern die freiwillige Liebe deſſelben erringen. Schon die Löſung des zweiten Räthſels birgt dieſe Erklärung in ſich.

Und ſchließlich hat er geſiegt; er könnte fordern, daß Turandot die Seine werde. Aber ſo wertlos iſt ihm ihr Beſitz ohne ihre Liebe, daß er nicht nur ſich ſeines Rechtes begibt, ſondern ſogar noch einmal ein neues Räthſelſpiel auf Tod und Leben eingeht.

So ſehen wir vor unſern Augen die Liebesleidenschaft entſtehen und wachſen. Wir glauben an ſie, ſobald wir von ihr hören (1754, 3237 ff. u. ö.), auch wenn der Prinz ſie im Verlauf des Stückes nicht mehr ſo bethätigt, wie im zweiten Aufzuge. Denn das bringt ja die Handlung mit ſich, daß Kalaſ ſich im Folgenden weſentlich paſſiv verhält. Der weitere Kampf muß in Turandots Seele ausgefochten werden, und wie hier Schiller den Sieg herbeiführt, iſt oben gezeigt worden.

So viel Sorgfalt wie auf die Ausarbeitung der beiden Hauptcharaktere hat Schiller ſelbſtverſtändlich auf die übrigen nicht verwenden können. Doch finden wir auch hier manche kleine Züge, die ſich als Änderungen oder Zuſätze darſtellen.

Der Kaiſer Altoum iſt bei Schiller wie bei Gozzi als recht ſchwach charakteriſirt; ja, Schiller potenzirt die Haltloſigkeit noch, macht aus dem „guten Alten“ (B. 215)

ausdrücklich einen „schwachen Alten“ (263), welcher „unbeerbt dem Grabe zuwanft“ (223). Aber an der bedenklichsten Stelle, als Altoum mit Kalaf über das Edikt spricht, welches er sich hat abschwagen lassen, setzt er doch nicht wie bei Gozzi sich so ganz unköniglich herab mit Worten wie: „Durch Unbedachtsamkeit bin ich die Schande meiner Unterthanen“ (W. 238), sondern er beklagt den folgen schweren Schwur, der ihm den Fluch der Völker eingetragen, mehr als ein großes Unglück, denn als eine Schuld. Im Ganzen ist sonst der Kaiser bei Schiller parodistischer aufgefaßt als bei Gozzi, so daß zu ihm die respektlosen Minister besser passen²⁴⁹).

Die beiden Sklavinnen sind im wesentlichen unverändert geblieben, doch konnte Schiller sie zu eindringlicherer Wirkung verwenden. Wenn bei ihm in Turandots Seele Stolz und Liebe sich streiten, so ließ er Adelmä vor Allem den Stolz anstacheln, Zelima der Liebe das Wort reden. Diesen Gegensatz der beiden Vertrauten sollen die mannigfachen kleinen Zusätze in der deutschen Bearbeitung fühlbarer machen. Daß dabei Adelmä selbst ein stolzeres Wesen angenommen hat und Zelima liebenswürdiger geworden ist, ist selbstverständlich (Dritter Aufzug, zweite Scene.).

Adelmä betont bei Schiller weit mehr als bei Gozzi ihre königliche Abkunft. „Ein königliches Herz fühlt königlich“, sagt sie (1589); und als in der Verführungsszene des vierten Aufzuges Kalaf ihren Worten nicht glauben will, da beruft sie sich wieder auf ihre hohe Abkunft (2979 ff.):

Der Unbekannten konntet ihr mißtrauen,
Ihr kennt mich nun — Der Fürstin werdet ihr,
Der Königsstochter glauben.

Wenn sie so im Sklavengewande sich noch an Rang der Prinzessin gleich fühlt, so kann es nicht Wunder nehmen, daß sie auch die gleichen Rechte beansprucht. Darum hat ihr Schiller zum Handeln einen Beweggrund mehr gegeben als Gozzi. In dem italienischen Original handelt Adelmä wesentlich aus Seh-

sucht nach Freiheit; Kalafs Liebe soll ihr zu dieser verhelfen, auch wenn sie den Geliebten selbst nicht besitzen kann (W. 329 f.). Sie haßt Turandot nur als „die erste Ursach ihres Unglücks, den abscheuvollen Gegenstand ihres Glends“ (W. 323 f.).

Schiller fügt ein bedeutsames Motiv hinzu: nicht nur ihr eignes Schicksal will Adelma verbessern, sondern Rache nehmen an Turandot. Sie haßt die Feindin nicht nur als Ursache ihrer Sklaverei, sondern vor Allem als die Rivalin neben sich, der an Range Gleichberechtigten. Sie hat während des Rätselskampfes die Prinzessin eifrig beobachtet, und ihrem Scharfblick ist es nicht entgangen, daß Turandot im Grunde ihres Herzens den Prinzen schon liebt und daß nur ihr Stolz noch dies Gefühl niederhält. Sie weiß, welchen Kampf die Prinzessin augenblicklich kämpft und daß die Entscheidung empfindlich sein wird, wie immer sie ausfalle. Aber sie weiß auch zugleich aus eigenem Erlebnis, daß, wenn der Stolz über die Liebe siegt, der Schmerz ungleich größer ist als umgekehrt. Wenn demnach ihre Eifersucht sie dazu treibt, den Sieg gerade auf jene Seite zu lenken, so genügt sie damit ihrem Bedürfnis nach Rache an der verhaßten Feindin. Wisse, daß ich „nur aus Haß gehandelt wie ich that“, sagt sie zur Erklärung ihres Thuns (3429).

Diese stärkere Betonung des Gefühls der Rache bevorzugte Schiller vielleicht um der poetischen Gerechtigkeit willen. Denn während Adelma im Märchen und in der Fiaba unverdientermaßen gar zu viel Unglück erfuhr, hat sie in der deutschen Bearbeitung eine Schuld auf sich geladen, die sie jetzt sühnt²⁵⁰).

Die zweite Sklavin, Zelima, die Grundehrliche, war, wie oben gezeigt ist, von Gozzi als etwas dumm und einfältig gezeichnet und hatte von Werthes das schnippische Wesen einer „Rifette“ dazu erhalten. Schiller legt vor Allem Herzensgüte in ihre Worte. Sie spricht es offen aus, daß sie bemerkt hat, wie Turandot für den Prinzen empfinde. Dadurch motivirt

sie auch ihr teilnehmendes Zureden. Die geistige Beschränktheit ist gemindert; Adelmata darf also nicht mehr sagen: „Zelima hat auf die Spur geholfen, allein sie ist von schwachem Geist“ (W. 271), sondern (1694 ff.):

Auf die Spur hat Zelima
Geholfen, unsre Sache ist es nun,
Mit Klugheit die Entdeckung zu verfolgen.

Die vorlaute Redeweise Zelimas ist zu liebenswürdiger Schalkheit gemildert (1526—31 u. ö.).

Zelimas Eltern, Barak und Skirina, sind schon von Gozzi nicht eingehend charakterisirt worden und auch bei Schiller etwas „marionettenhaft“ geblieben. Auf Barak ist dadurch etwas Charakteristisches gefallen, daß, während im Allgemeinen die heftigen Anklagen gegen Turandots Grausamkeit beseitigt sind, Schiller sie in Baraks Reden stehen ließ. Dadurch macht der Diktator den Eindruck eines polternden Graukopfs, der in seinem Unmut hier und da etwas übertreibt.

Den einzigen Charakterzug der Skirina, welcher für das Stück von Bedeutung ist, hat Schiller verstärkt, nämlich jenes Unterhaltungsbedürfnis, welches sich aus Hören und Plaudern zusammensetzt. Bei Gozzi ruft Barak (W. 226): „Mein Herr . . . mein Herr . . .“, und Skirina beachtet dies weiter gar nicht, sondern stimmt mit ein: „Vieher, junger Herr . . . bleiben Sie . . .“. Bei Schiller erregt dagegen Baraks Ausruf: „Mein Herr! mein armer Herr!“ (529) gleich die Aufmerksamkeit des Weibes, und sie fragt neugierig: „Dein Herr? Du kennst ihn also?“ Das ist wichtig; denn eben Skirinas spätere Aussage im Serail, daß ihr Gatte mit dem fremden Prinzen sehr genau bekannt sei, führt die Handlung im dritten und vierten Aufzuge weiter.

Endlich ist Ismael, der alte Begleiter des Prinzen von Samarkand, zu einem gleichaltrigen Freunde geworden, weil es einerseits lächerlich ist, einen Prinzen mit seinem Hofmeister auf die Brautwerbung zu schicken und weil andererseits besonders

unter den vorliegenden Umständen ein sehr ungünstiges Licht auf den Erzieher fiel. Dementsprechend ist auch der Dialog geändert, besonders 347—355.

Es bleiben nur noch die Masken übrig, die in keiner anderen Fiaba von Gozzi eine so unbedeutende Rolle spielen wie in der „Turandot“. Zu besonderer Geltung konnte Schiller sie daher nicht bringen. Im Original sind die Rollen des Pantalone und Tartaglia ausgeführte Prosarollen, hier hat Schiller sich oft auf das einfache Versifizieren beschränkt. Die Partien des Truffaldino dagegen und des Brighella sind nur skizzirt, so daß hier der deutsche Bearbeiter bei der Ausführung, wenigstens in der einen Scene (II, 1), Zusätze machen mußte.

Pantalon ist ein „guter Alter“ (904), er redet nicht nach höfischer Art und Weise, sondern einfach so, wie es ihm von seinem guten Herzen kommt, väterlich, vertraulich bis zur Respektlosigkeit (1262 ff., 898; 1794 ff.). Er ist auch bei Schiller Venetianer geblieben (718), in Sorge und Unwillen ein rechter Mann des Volkes (716—740).

Ihm gegenüber ist Tartaglia der Hofmann. Warum Schiller ihn mit Pantalon sein Hofamt hat tauschen lassen, ist fraglich, vielleicht damit nicht das Edikt (1080 ff.), welches jetzt Pantalon liest, unter Tartaglias Stottern unverständlich würde. Der Tartaglia ist das Gegenbild zum Pantalon. Er redet immer nach diesem, oft wiederholt er mit andern Worten das eben Gesagte. Aber seine Art zu sprechen ist ganz anders. Wenn Pantalon in ehrlichen Zorn ausbricht, so kann Tartaglia über das Unglück des Hofes nur jammern. (748 ff.). Er ist ein zimperlicher alter Herr, welcher ganz aufgeht in den Forderungen der Etikette; er liebt die Umschweife und langen Reden (907—929); leicht kann man ihm „zu grad für diese falsche Welt“ sein (1787 f.). Der kaiserlichen Familie gegenüber ist er äußerst respektvoll, und es bedarf ungewöhnlicher Ereignisse, um ihn einmal „bittere Dinge“ sagen zu lassen. Solch einem „alten Meister“, wie ihn Kalaf (932) nennt, ist

es naturgemäß unmöglich, von der Prinzessin so unhöflich zu sprechen, wie es Gozzis Tartaglia thut: „Besser wärs gewesen, dies Schwein die Prinzessin, zu opfern“ (W. 234) oder: „Ich hätt' ihr den Hintern voll schlagen können“ (W. 337).

Man sieht, daß die Charakteristik dieser beiden Minister derjenigen der italienischen Originale sehr nahe kommt²⁵¹). Es sind wirklich komische Figuren geworden, besonders Tartaglia, ein alt gewordener Hofmarschall von Kalb. Weniger glücklich war Schiller in der Ausführung der beiden andern Maskenrollen; komisch konnte er wol sein, aber nicht närrisch. Und das erfordern die Rollen des Truffaldin und Brigella. Die Späße dieser beiden Schufte verlangen volle Freiheit der Bewegung und des Dialogs. Wenn nun auch Schiller für die Reden der beiden möglichst leichte Ausdrucksweise wählte, so zwingt doch das Gewicht der fünfßüßigen Jamben den kaum versuchten Aufflug wieder herab. Für die Szenen der niederen Masken hat Caroline Schlegel Recht behalten, Schillers Hand werde schwer auf dem Stücke lasten.

Ein einziges Wort schon kann dies beweisen. Truffaldin, bei Gozzi ein „lustiger“ Castrat, welcher bei seinen Anordnungen „lustig singt“, ist bei Schiller „gravitätisch“ geworden. Schon bei Gozzi zeigte er recht niedrige Anschauungen, die man ihm aber verzieh, wenn er sie mit seinem närrischen Lachen darlegte, gerade als wisse er gar nicht, was für ein Bösewicht er doch im Grunde seiner Seele sei. Bei Schiller setzt er dagegen sehr spitzfindig und ernst seine gemeinen Gefinnungen auseinander. Er ist ein „roher Kerl“, Brigella hat ganz Recht. Das Einzige, was mit diesem Truffaldin noch ein wenig versöhnen kann, ist dies, daß er allein von Allen die Handlungsweise seiner Prinzessin in Schutz nimmt, allerdings aus was für Gründen! Schiller hat seinem Stück durch solche Auffassung des Eunuchen-Aufsehers sehr geschadet. Denn der Eindruck, welchen Truffaldin auf den Hörer in der ersten Scene des zweiten Aufzugs macht, fällt auf Turandot zurück, deren

blind ergebenes Werkzeug er ist. Noch mehrere Szenen vor dem ersten Auftreten der Prinzessin hören wir diesen niederträchtigen Diener als ihren einzigen Lobredner. Die Phantasie construirt sich aus diesen ersten Eindrücken ein Bild, welches sich später immer wieder feindlich vor die Gegenwart drängt. Kaum anders ist es zu erklären, daß jener oben erwähnte Berliner Kritiker bei Schillers „Turandot“ ebenso wie bei Schmidts „Hermannide“ Ekel und Langeweile empfinden konnte.

Dem gefühllosen Truffaldin hat Schiller als Contrast den Brigella gegenübergestellt. Aus dem Pagen-Hofmeister, von dessen moralischen Grundsätzen der Truffaldino bei Gozzi hübsche Dinge andeutet, ist in der deutschen Bearbeitung ein ernster Hauptmann der Wache geworden, Brigella als Biedermann. Daß er in der That als solcher aufgefaßt wurde, beweist u. A. die Hamburger Aufführung, wo Herr Rigenfeldt, der seriöse Opernbaß, der Vertreter des Sarastro und ähnlicher Rollen, den Brigella spielte.

Aus allen diesen Vertiefungen und Verbesserungen geht das Bestreben Schillers hervor, das Drama in eine höhere Sphäre zu rücken, und diesem Bemühen dienen auch die Änderungen im sprachlichen Ausdruck. Ihrer sind viele, darum können nur die wichtigsten berücksichtigt werden.

Regelmäßig sucht Schiller die gegebene Situation besser auszunutzen, als es die Vorlage that, sei es nun in Erzählungen, sei es in Ereignissen, die auf der Bühne wirklich vor sich gehen.

So beginnt das Stück mit der hastigen Erzählung einer Flucht. Hier sind Schiller meistens die Ausdrücke nicht charakteristisch genug.

W. 204: zog ich zurück; Sch. 30: floh ich zurück.
W. 204: lief nach dem königlichen Pallast; Sch. 35: Und sinnlos eilt' ich zum Pallaste nun. W. 204: Wanderte viele Monate hin und her; Sch. 40 f.: Von Land zu Lande

irrt' ich flüchtig nun Drei Jahre lang umher, ein Obdach suchend.
 W. 205: Wir brachten die besten Edelsteine zusammen; Sch. 58:
 Schnell rafften wir das Kostbarste zusammen.

Ebenso schildert Schiller in köstlicher Weise die Eile des
 alten Pantalon. . W. 336: Ich habe mich eilig angekleidet,
 und bin gelaufen.

Sch. 3204 ff.: Sie hatt' es gar zu eilig, kaum

 Ließ sie mir Zeit, den Fuß in die Pantoffel
 Zu stecken, ungefrühstückt ging ich hin.

Noch wirksamer wird dieses Ausmalen der Situation bei
 Anknüpfung an wirkliche Bühnenvorgänge. Zwei Beispiele
 mögen genügen. Bei dem ersten Anblick von dem Bildnis
 der Turandot (W. 222) (steht Kalaf erstaunt, und allmählig mit zunehmenden
 Bewegungen verliebt er sich in dasselbe).

Barak (trostlos) Weh mir! welch Unglück!

Kalaf (erstaunt) Barak, was seh' ich? In dieser süßen
 Gestalt, in diesen gütigen Augen, in dieser himmlischen Brust,
 kan das tyrannische, das fühllose Herz, wovon du sprichst, nicht
 wohnen.

Bei Schiller löst sich die Verwunderung viel langsamer
 von Kalafs Lippen (424 ff.):

Kalaf (sieht das Bild an, und geräth in Erstaunen. Nach einer Pause)
 Was seh ich!

Barak (ringt verzweifelt die Hände) Weh mir! Welches Unglück!

Kalaf (faßt ihn lebhaft bei der Hand) Barak! (will reden, sieht aber wie-
 der auf das Bild, und betrachtet es mit Entzücken).

Barak (vor sich) Seid Zeugen Götter — Ich, ich bin nicht schuld,
 Ich hab es nicht verhindern können.

Kalaf.

Barak!

— In diesen holden Augen, dieser süßen
 Gestalt, in diesen sanften Zügen kann

Das harte Herz, wovon du sprichst, nicht wohnen!

Auch stimmunggebend ist solche Ausmalung, so bei der
 Schilderung des Morgens im Gegensatz zu der unruhewollen
 Nacht, welche Kalaf verbracht hat.

W. 330 Adelma: Der Morgen naht . . . Ich vergehe . . .
Prinz, lassen Sie uns fliehn.

Sch. 3072 ff.: O kommt! die Zeit entflieht indem wir sprechen,
Die Hähne krähn, schon regt sichs im Pallast,
Todbringend steigt der Morgen schon herauf,
Fort, eh der Rettung Pforten sich verschließen!

Und noch weiter dehnt Schiller diese Aufknüpfung aller
Worte an den erwachenden Morgen aus. Man vergleiche nur
Kalafs Monolog W. 332 mit Sch. 3122—3131.

Die übertriebene Sentimentalität des Gozzischen Originals
hat Schiller glücklich gemildert. Selten findet man mehr bei
ihm das *piange*, welches bei Gozzi auf jeder zweiten Seite
steht. Die Verzweiflung äußert sich nicht so laut, wie in der
italienischen Fiaba. Auch die Schilderungen des Elends sind
größtenteils gemäßigt. Das Bild des weinend von Haus zu
Haus durch die Straßen ziehenden Bettlers Kalaf hat Schiller
verwandelt in das des Jünglings, der still am Eingang der
Moschee um Brot bittet (W. 206; Sch. 76). Auch wird der
Prinz nicht zu den „niedrigsten Diensten am Hofe“ des Re-
icobad gedemütigt (W. 208), sondern erhält bei Schiller etwas
edlere Beschäftigung „in den Gärten“ des Königs (98). Der
Tod der Elmaze (W. 280) wird mit kürzeren, aber nicht minder
eindringlichen Worten geschildert (Sch. 1924 ff.). Überhaupt
hat Schiller häufig den allzu plumpen Farbenauftrag des Ita-
lieners gemildert. So ist z. B. Adelma allerdings eine Sklavin;
aber wenn die Prinzessin sie sogar ihre einzige Freundin nennt,
wenn sie völlig freie Verfügungen treffen darf, so hat sie doch
sicherlich keinen Grund, sich zu bezeichnen als „zum kriechen
herabgewürdigt, eine trostlose, armüselige, in Staub gedrückte
Magd“ (W. 322) oder gar gezwungen, „gleich einer Viehmagd“
zu dienen (W. 262). Sie nennt sich darum bei Schiller (2919)
nur „zu der Knechtschaft Schmach herabgestoßen“²⁵²).

Viele einzelne triviale Redewendungen hat Schiller durch

edlere Ausdrücke ersetzt: W. 208: Aber ich weiß nicht, was auf einmal ihrem Vater in den Kopf kam. Sch. 107 ff.:

Doch weiß ich nicht, welch bösen Sternes Macht
Der Karazanen König Reicobad
Verblendete.

W. 336: Mein Sohn, ich seh' es wohl, Ihr seyd beunruhigt.

Sch. 3182: Mein Sohn! Ich sehe deinen Blick umwölkt.

Sie und da gibt auch der Ausdruck des Originals den Anlaß zu einer rhetorischen Figur, Antithese u. s. f.:

W. 344: Nur so weit treiben Sie wenigstens die Grausamkeit nicht. Lassen Sie mein Unglück enden.

Sch. 3371 f.:

Hier endet deine Macht. Du kannst mich tödten,
Doch mich zum Leben zwingen kannst du nicht.

Gar zu gräßliche Schilderungen werden abgeschwächt. Als das Haupt des Prinzen von Samarkand auf die Mauer gesteckt wird, ruft Barack (W. 224): Sehn Sie, es raucht noch, trieft von warmem Blut.

Sch. 472 sagt nur: Wie es euch anstarrt!

Und gleich darauf erreicht Schiller durch eine ganz geringe Änderung des Originals eine bedeutende Wirkung.

W. 224 Calaf: Unglücklicher Jüngling! Welch unbezwingbare Macht reißt mich in deine Gesellschaft?

Viel geheimnisvoller klingt es in der Bearbeitung, Sch. 481 ff.:

Berlorner Jüngling! Welche dunkle Macht
Reißt mich geheimnißvoll, unwiderstehlich
Hinauf in deine tödliche Gesellschaft?

Denselben Zweck, die poetische Wirkung zu erhöhen, haben auch manche Kürzungen; besonders lag es Schiller daran, einige überflüssige Wiederholungen und Plattheiten, weil sie hemmend waren, zu beseitigen.

W. 207: Ach, Prinz, nichts mehr! Ich fühle, daß mir das Herz bricht. Timur, mein Monarch, mit Gemahlin und Sohn,

so weit gebracht? Eine königliche Familie, die weiseste, huldreichste und tapferste, in solcher äussersten Dürftigkeit? — Sch. 89 f.:

O nichts mehr! Eure Worte spalten mir

Das Herz! Ein großer Fürst in solchem Elend!

W. 207 f.: Laß mich dir sagen, wie vielem Ungemach der Mensch, auch noch so sehr durch die Geburt erhaben, ausgesetzt ist. Eine starke Seele muß alles tragen. Muß sich tief einprägen, daß im hohen Geist der Götter der Name Monarch für nichts angesehen und Stütze der Seele nur, und nur Gehorsam gegen ihre Befehle geschätzt wird.

Sch. 95 f.:

In der Noth allein

Bewähret sich der Adel großer Seelen.

Ein Beispiel dramatisch wirksamer Verkürzung bietet vor Allem der Anfang des zweiten Auftritts des dritten Aufzuges, wo das Verschweigen berechteter ist, als alle Worte. Zelima wundert sich, daß ein so liebenswerter Prinz, wie Kalaf, der Prinzessin Haß und Abscheu einflöße. Turandot antwortet:

W. 264: Laß mich . . Du marterst mich . . Wisse . . ach! ich schäme mich es zu gestehen . . Er hat gewußt mein Herz mit nie gefühlten Gefühlen einzunehmen . . . Ein Feuer . . . Eiskalte Schauer . . . Nein Zelima, glaub' es nicht. Ich hab' ihn auf den Tod.

Sch. 1500 ff.:

Abscheu! Haß!

(sie bestimmt sich)

— Ich haß' ihn, ja. Abscheulich ist er mir!

Aber bei all diesen Veränderungen blieb Schiller noch nicht stehen; mancherlei kleine Nebenmotive fügte er in seine Bearbeitung ein.

Bei Gozzi macht Barak die „Bekanntschaft“ der unterdrückten Witwe Skirina, die erst durch seinen Rat und sein Geld wieder in leidlichen Wohlstand kommt. Sie ist daher dem Barak dankbar, und er wählt sie, weil sie ihm gefällt, zum Weibe. Schiller bevorzugte hier ein Motiv aus dem Leben des Propheten Mohammed, nämlich dessen Verhältnis zu Cha-

didſcha. Barak wird alſo Diener einer Witwe, welche ihm um ſeiner Treue willen ihre Gunſt zuwendet.

Verſchiedene Zuſätze Schillers zeigen auch, daß der Dichter wol bekannt war mit den übrigen Fiabe Gozzis.

3484 ff. ſagt Pantalon:

Um's Himmelswillen, Sire, ſchreibt ihr den Laufpaß,
So ſchnell ihr könnt, und gebt ihr, wenn ſies fodert,
Ein ganzes Königreich noch auf den Weg.
Mir iſt ganz weh und bang, daß unſre Freude
In Rauch aufgeht, ſo lang ein wüthend Weib
Sich unter Einem Dach mit euch befindet.

So übel iſt der alte Pantalone in Gozzis „Turandot“ nicht gegen die Frauen geſinnt; die Stelle iſt vielmehr ein freier Zuſatz Schillers und dürfte angeregt ſein durch die Fiaba „La Donna serpente“, in welcher Pantalone allerdings recht ungünſtig über das weibliche Geſchlecht urtheilt.

Ein beliebter Scherz der Maskenfiguren war es, in der Weiſe aus der Rolle zu fallen, daß ſie Betrachtungen anſtellen, die eigentlich nur das Publikum machen kann. So läßt Gozzi einmal den Tartaglia ſagen: Mich überfällt die gebührende Ohnmacht²⁵³). Und ähnlich verfährt Schiller, wenn er 2371 f. dem Pantalon die Worte in den Mund legt:

Rappelts der Majeſtät? Was kömmt ſie an,
Daß ſie in Verſen mit ſich ſelber ſpricht?

Daß Schiller die Stelle (637 f.) von dem tanzenden Waſſer, dem ſingenden Baum und dem redenden Vogel einem Märchen aus „Tauſend und eine Nacht“ und der Fiaba „L'augellino belverde“ entlehnt hat, iſt bereits durch Reinhold Köhler²⁵⁴) nachgewieſen worden.

Ein viertes Motiv endlich entnahm Schiller den „Glücklichen Bettlern“ von Gozzi. In der Fiaba „Turandot“ gibt der italieniſche Dichter nicht an, warum Pantalon ſeine Vaterſtadt Venedig verlaſſen hat und nach China gegangen iſt. Schiller fügt ſelbſtändig hinzu (729 f.): „Oh mich die Ehren-

sache, wie ihr wißt, Von Hause trieb.“ Das geht zurück auf folgende Stelle aus den „Pitocchi fortunati“: „Wegen einem Verbrechen, der Frucht einer zu feurigen Jugend, muß ich Venedig mein Vaterland verlassen“, und gleich darauf: „Über ein rechtschaffner Mann kann nicht den geringsten Flecken seiner Ehr ertragen“²⁵⁵).

Es bleibt schließlich noch eine ganze Gruppe von Veränderungen zu besprechen. Bekanntlich suchte Schiller jedem seiner Dramen eine möglichst bestimmte zeitliche und landschaftliche Färbung zu geben und machte zu dem Zweck meistens die eingehendsten Studien. Es ist daher begreiflich, daß er der Tragikomödie „Turandot“ etwas charakteristisch Chinesisches zu verleihen sich bemühte.

Schiller stand der chinesischen Litteratur nicht fremd gegenüber. Lange Zeit wollte er den chinesischen Roman „Saoß Kjöß Tschwen“ nach der Übersetzung von Murr²⁵⁶) bearbeiten. Schon am 5. Mai 1795 erwähnt er ihn²⁵⁷); am 29. August 1800 und am 7. April 1801 rühmt er ihn gegen Unger, und noch für das Jahr 1803, und dann wieder für 1806 hatte er sich in seinem Kalender unter dem Jahrespensum die Bearbeitung vorgemerkt²⁵⁸). Außer dem Roman selbst enthält die Übersetzung von Murr eine große Anzahl von Anmerkungen, welche meist aus dem berühmten Werke von Du Halde: „Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reiches und der großen Tartarey“ (Rostock 1747 ff.) entnommen sind. Ob Schiller dieses letztere Werk auch gekannt hat, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Goethe kannte und schätzte es; ein Drama, welches darin abgedruckt ist, war für ihn vielleicht eine Quelle zu seinem „Elfenor“. Die Frage, ob Schiller das Buch von Du Halde gekannt hat, ist deshalb schwer zu beantworten, weil Schiller seine kleinen Einschüßel chinesischer Namen u. s. w. anfangs — wie ein gleich zu erwähnender Irrtum beweist — aus dem Gedächtnis machte und erst später eine gedruckte Quelle zu Hülfe nahm.

An zahlreichen Beispielen, Sprichwörtern und dergl. ersah Schiller, daß die Dreizahl den Chinesen heilig war. Vielleicht aus diesem Grunde hat er (763) die Zahl der Opfer — bei Gozzi hundert Pferde, hundert Ochsen u. s. w. (W. 241) — verdreifacht²⁵⁹).

Bei Gozzi wird gebetet zum furchtbaren Confuzius; Skirina und Tartaglia rufen sogar wie im Märchen den Berginguzin an. Schiller setzt dafür den Tien ein (764, 3318) oder Fohi (541, 711, 757 u. s. f.) Irrtümlicherweise hat er auch aus dem Letzteren einen Gott gemacht. In den Zusätzen zum Du Halde²⁶⁰ heißt es: „Fohi, erster Kaiser von China, hielt mit großer Sorgfalt sieben Arten von Thieren in seinem Hause, welche zu Opfern dienten, die man dem höchsten Geist des Himmels und der Erden [d. i. Tien] brachte.“ Und einige Seiten weiter lesen wir: „Die zweite Secte, welche in China herrschet, und welche viel gefährlicher und allgemeiner ist als die erste, betet als die einzige Gottheit in der Welt einen Götzen an, welchen man Fo oder Foe nennet.“ Man erkennt also, daß Schiller durch einen Gedächtnisfehler diesen Götzen Fo mit jenem alten Kaiser Fohi verwechselt hat²⁶¹).

In der „Haoh Kjöb Tschwen“ berichtet die Nummerung zu S. 152, daß die Schüler des Fo in Siam Talapoints, bei den Tartaren Lamas, bei den Japanesern Bonzes und bei den Chinesen Hocham heißen. Wol im Hinblick auf diese Stelle beseitigte Schiller die „Bonzen“ (W. 227) des Originals und legte dem Tartarenprinzen Kalaf den Ausruf „Beim großen Lama!“ in den Mund (23)²⁶²).

Überhaupt betont er die tartarische Herkunft des Prinzen mehr als Gozzi. Du Halde redet an mehreren Stellen²⁶³ von der außerordentlichen Fruchtbarkeit Chinas im Gegensatz zu der unwirtlichen Rauheit der Tartarei. Schiller verwertet diesen Gegensatz in der Auflösung des dritten Rätsels (1283—90):

Wer träte aus den öden wüsten Steppen
 Der Tartarei, wo nur der Jäger schwärmt,
 Der Hirte weidet, in dieß blühende Land,
 Und sähe rings die Saatgesilde grünen,
 Und hundert vollbelebte Städte steigen,
 Von friedlichen Gesetzen still beglückt,
 Und ehrte nicht das köstliche Geräthe,
 Das allen diesen Segen schuf — den Pflug?

Die Anregung zu dem Rätsel selbst, zu welchem diese Auflösung gehört, konnte Schiller aus vielen Stellen schöpfen²⁶⁴). Woher er aber als Termin für die erwähnte Ceremonie, das Pflugziehen des Kaisers, den „ersten Tag des Jahres“ nahm, ist fraglich. Du Halde II, 85 nennt den Frühlingsanfang im Februar als den üblichen Zeitpunkt.

Endlich hat sich Schiller für das im Jahre 1804 nachgedichtete Rätsel von der chinesischen Mauer eng an den Text einer Anmerkung zur „Haoh Kjöb Tschwen“ gehalten²⁶⁵), wie eine Gegenüberstellung beider Texte zeigt:

„Dieses große Werk, so unstreitig seines gleichen auf der Welt nicht hat, schließet China auf den mitternächtlichen Gränzen ein. Der berühmte Kaiser Tsin=schi=hoang ließ sie ohngefähr 220 Jahre vor Christi Geburt aufführen, um dadurch China gegen die benachbarten Tartaren zu bedecken . . . Sie erstreckt sich durch drey große Provinzen, und fängt sich mit einem großen steinernen Bollwerke im östlichen Meere von Peking an . . . Ihre Länge wird auf 1500 französische Meilen gerechnet, welches leicht zu glauben ist, wenn man die vielen nördlichen und südlichen Krümmungen erwäget, nebst den vielen Auf- und Absteigungen über die dazwischen befindlichen Berge und Thäler . . . Die Ströme laufen unter prächtigen in die Mauer gemachten, und bisher noch unbeschädigten Bogen durch, ob sie gleich schon bey nahe 2000 Jahr allem Wind und Wetter ausgesetzt gewesen.“

Schillers Räthsel lautet:

Ein Gebäude steht da von uralten Zeiten,
 Es ist kein Tempel, es ist kein Haus,
 Ein Reiter kann hundert Tage reiten,
 Er umwandert es nicht, er reitets nicht aus.
 Jahrhunderte sind vorüber geflogen,
 Es tropte der Zeit und der Stürme Heer,
 Frei steht es unter dem himmlischen Bogen,
 Es reicht in die Wolken, es neht sich im Meer.
 Nicht eitle Prahlucht hat es gethürmet,
 Es dient zum Heil, es rettet und schirmt,
 Seines Gleichen ist nicht auf Erden bekannt.
 Und doch ist's ein Werk von Menschenhand.

Auflösung:

Dieß alte fest gegründete Gebäude
 Daß Stürmen und Jahrhunderten getrozt,
 Das sich unendlich unabsehlich leitet,
 Und Tausende beschirmt, die große Mauer ist's,
 Die China von der Tartarwüste scheidet.

Werfen wir nun nach dieser Aufzählung von Einzelheiten einen Blick auf Schillers Bearbeitung als Gauzes und forschen wir nach der Wirkung, welche sie thut.

Soweit wie in dem obigen Verzeichnis der Veränderungen angedeutet ist, ging das Interesse Schillers an der Hebung des Werkes, weiter nicht. In allem Übrigen bequeme er sich dem Original an, soweit er es wenigstens vermochte. Und eben durch diesen Compromiß, diese Halbheit schädigte er das Werk.

An der Anlage des Stückes hat er gar nichts geändert, weil es, wie er selbst sagt, mit dem größten Verstande componirt sei. Das ist wahr und falsch, je nach dem Maßstab, welchen man an das Stück anlegt. Richtig ist, daß Gozzi mehrmals in dem Drama auf effektvolle Scenen hinsteuert und diese gewollten Effekte auch stets erreicht. Aber diese bühnen-

gerechten und bühnewirksamen Partien liegen wie Dafen in der Wüste.

Die exponirenden Erzählungen des ersten Aufzuges sind ermüdend lang, unvermittelt beginnen sie und klingen wie einstudirt, also durchaus undramatisch. Zu billigen sind solche Erzählungen nie. Man läßt sie sich höchstens in solchen Stücken gefallen, welche eine lange Vorgeschichte nur deshalb vorausschicken müssen, damit nachher das Stück ununterbrochene Bewegung und Steigerung zeigen könne. Diese Bedingungen sind aber in der „Turandot“ durchaus nicht erfüllt, denn der lahme Expositionsakt dient nicht dazu, ein durchweg und gleichmäßig bewegtes Stück einzuleiten, sondern er führt nur zu einer höchst wirksamen zweiten Hälfte des zweiten Aktes, der schon viel zu zeitig den Höhepunkt des Dramas bringt. Vom dritten Akt an lahmt die Handlung wieder bedeutend. Kalaf hat sein Rätsel am Ende des zweiten Aktes gestellt, am Ende des fünften erst wird es gelöst. Inzwischen muß ruckweise durch immer erneute Mittel die Handlung vorwärts gebracht werden. Die Hauptperson, Turandot, tritt zurück gegen eine intrigirende Nebenfigur, Abdelma; der alte König Timur als noch unbekannte Person muß eingeführt werden, nicht eigentlich um die Handlung in neuen Fluß zu bringen, sondern um sie hinzuhalten. Und so schleppt sich das Stück über öde Stellen und eine Scene von unfreiwilliger Komik (IV, 6) hin bis an das Ende des vierten Aktes, wo wir endlich gewahr werden, daß alle weitläufigen Unternehmungen Abdelmas, die uns von Anfang an hoffnungslos schienen, nur dazu gedient haben, eine einzige, allerdings höchst wirkungsvolle Scene (IV, 10) herbeizuführen. Abermals tritt darauf eine Verzögerung ein, bis endlich die längst erwartete Lösung erfolgt in einer Scene, die zwar nicht die Höhe der beiden früheren Theaterwirkungen erreicht, aber dennoch das Interesse fesselt.

So kann man allerdings Schiller zugeben, daß das Stück mit dem größten Verstande componirt ist. Man darf

auch, wenn man Gozzis poetische Absichten kennt, den Wert seiner Dramen zum guten Theil nach der Zahl der wirklichen Scenen abschätzen. Dennoch wird man große Mängel im Aufbau nicht hinwegleugnen können, Mängel, die man jedoch nicht beseitigen konnte, ohne das ganze Stück zu zertrümmern.

Am meisten sagte wol das Stück Schiller zu wegen seines wirkungsvollen Pathos. Freilich ist ein großer Unterschied vorhanden zwischen Schillers und Gozzis Pathos, auch ist der deutsche Bearbeiter hier nicht auf Schritt und Tritt seinem Vorbild gefolgt. Wir Deutsche sind ihm sogar dankbar dafür, daß er in den ernstesten Scenen sein edleres Pathos an die Stelle von des Italieners greller und bombastischer Diction gesetzt hat. Die Figuren sind dadurch unserm Gefühl näher gerückt. Und welche Mittel im Einzelnen Schiller angewandt hat, ist oben gezeigt worden.

Dabei darf aber nicht verschwiegen werden, daß der Bearbeiter nicht überall sein Original erreicht hat. Groß ist Gozzi besonders in der Plastik seiner Bilder und Schilderungen, ohne Bedenken sagt er auch Verheerungen. Er ist deutlich um jeden Preis; Tieffinn findet sich nicht bei ihm. Hier hat Schiller oft durch unangebrachtes Vertiefen, Verfeinern, Glätten die fastigen Farben in seiner Copie zu blaß wiedergegeben.

So hat z. B. Turandot (III, 2) sehr concrete Anklagen gegen die Männer:

Io so, che tutti perfidi
 Gli uomini son; che non han cor sincero,
 Nè capace d'amor. Fingono amore
 Per ingannar fanciulle; e appena giunti
 A possederle non sol più non le amano;
 Ma 'l sacro nodo marital sprezzando,
 Passan di donna in donna, nè vergogna
 Gli prende a dare il core alle più vili
 Femminette del volgo, alle più lorde
 Schiave, alle meretrici.

Statt dessen schreibt Schiller, 1553 ff.:

Ich weiß, daß alle Männer treulos sind,
Nichts lieben können als sich selbst, hinweg
Geworfen ist an dieß verräthrische Geschlecht
Die schöne Reigung und die schöne Treue.
Geschmeidige Slaven, wenn sie um uns werben,
Sind sie Tyrannen, gleich, wo sie besitzen.
Das blinde Wollen, den gereizten Stolz,
Das eigensinnig heftige Begehren,
Das nennen sie ihr Lieben und Verehren.
Das reißt sie blind zu unerhörter That,
Das treibt sie selber auf den Todespfad;
Das Weib allein kennt wahre Liebestreue.

Wenn in dieser Weise bei Schiller aus den zehn Versen Gozzis zwölf geworden sind und Andrea Maffei diese wiederum zu sechzehn verwässert hat, dann kann man wol Klagen von italienischer Seite über solches Umgestalten verstehen.

Überhaupt bietet der dritte Aufzug manche matte Stellen. Gerade wo die Handlung stockt, pflegt Gozzi seine ganze rhetorische Kunst aufzubieten. Und durch diese kommt selbst eine Scene voll unechter Tragik, wie das Auftreten Timurs (III, 5), noch zur Geltung. Von dem Pomp solcher Stellen konnte freilich Werthes' Prosa kein Bild geben, und daher ist gerade dort, wo bei mangelndem Inhalt das Pathos ein willkommenener Nothbehelf wird, Schiller hinter dem italienischen Original zurückgeblieben.

Trotzdem aber der deutsche Dichter nur nach einer Übersetzung arbeitete, hat er doch mit sicherem Takt das Gozzische Pathos durch die mangelhafte Übertragung hindurchgeführt und es zu einer eigenartigen Wirkung gebraucht. Während er nämlich bei allen ernstesten Personen den dicken Farbenanstrich milberte, hat er einzig in der Rolle des Kaisers Altoun die stolzen Phrasen stehen gelassen; und indem diese Figur

eigentlich dem italienischen Original am nächsten steht, erscheint sie jetzt dem Deutschen als eine überladene Caricatur.

Durch Überladung suchte Schiller überhaupt zu ersetzen, was seiner Bearbeitung an Komik abging. Wir haben schon gesehen, daß sein Pantalon und Tartaglia wenig, sein Brigella und Truffaldin fast gar nichts von italienischer Beweglichkeit und Ausgelassenheit behalten haben. Dabei sind die beiden ersteren doch ganz annehmbare Nebenfiguren geworden, und eine so untergeordnete Person wie der Brigella vielleicht genügend durch sein barsches Wesen charakterisirt. Dem Truffaldin aber hat Schiller nach Kräften doch noch etwas eigenartige Komik auf den Weg gegeben. Runo Fischer hat einmal in einem Vortrage über „Schiller als Komiker“²⁶⁶) gezeigt, daß fast alle komischen Figuren, welche Schiller frei erschaffen hat, uns zum Lachen reizen durch das niedere Pathos, welches ihr Selbstgefühl, das Selbstgefühl ihres meist subalternen Berufes und Standes, ihnen eingibt. Das Gleiche läßt sich von Schillers Truffaldin sagen, obwol hier die Wirkung nicht so rein werden konnte, weil Schiller an sein Vorbild gebunden war. Ergötzlich wird sein Truffaldin durch die Würde, die er sich gibt; von seiner italienischen Behendigkeit ist ihm dagegen nur in der ersten Scene des zweiten Aufzuges ein kleiner Rest geblieben in dem leichten Bau der Verse, die stellenweise beinahe Prosa sind. Diese Scene ist für uns Deutsche übrigens noch deshalb komisch, weil sie unverkennbare Ähnlichkeit hat mit der Scene der „Piccolomini“ II, 1, wo Seni, „wie ein italienischer Doktor gekleidet“ gleichfalls „mit Gravität“ die Diener beaufsichtigt, welche die Sessel für die kommende Sitzung ordnen, und wo es in einer später gefilgten Stelle (Gödeke 12, 93 Anm.) sogar mit fast wörtlicher Übereinstimmung hieß:

Hierher den Polsterfessel.

Auf diesen Sammet muß die Hoheit sitzen.

Aber auch in dieser Truffaldin-Scene nehmen die Personen die Sache, über welche sie reden, viel zu ernst, als daß ein

komischer Eindruck bleiben könnte. Auch hier sucht Schiller zu motiviren, während gerade das unmotivirte Dreinreden dieser Narren das Grausen mindert und den Spaß erhöht.

Das Motiviren hat überhaupt dem Stück am meisten geschadet, denn dadurch erst sind die mannigfachen Inconsequenzen entstanden. Wol wird uns Turandots Verfahren im zweiten Aufzuge erklärt; aber wie vereinigt die Prinzessin, welche B. 999 f. sagt:

Der Himmel weiß, daß jene Zungen lügen,

Die mich der Härte zeihn und Grausamkeit,

mit diesem Protest das Verfahren, das sie IV, 1 gegen die beiden Greise einschlägt! Oder wie kann der Prinz, der bei Schiller viel weniger jammert, viel ritterlicher auftritt, von dem wir erwarten, er werde wie Petrucchio die Widerspänstige zähmen, wie kann dieser Prinz die alten Gozzischen Seufzer B. 1381 f. und 3241 ff. im Munde führen! An solchen Widersprüchen erkennt man, daß jedes Kunstwerk eine Consequenz des Stiles besitzt und daß ein Bearbeiter nicht ungestraft an einer Stelle verbessern kann, ohne an dem Bau des Ganzen zu rütteln.

Aber über solche Verstöße gegen die Logik würde man gern hinwegsehen, wenn trotzdem der Bearbeiter seinen Zweck erreicht hätte, wenn also trotz des Rückfalls in die Grausamkeit Turandot uns im Ganzen als ein edles Weib erschiene. Das ist aber nicht der Fall. Wol kann man, wie es auf den vorhergehenden Blättern geschehen ist, sich vor Augen führen, was Schiller gewollt hat und wie sich an zahlreichen Stellen seine bessernde Hand zeigt. Aber der Totaleindruck ist nicht der, den er beabsichtigt hatte; Sympathie kann man trotz alles Raisonnements mit dieser Prinzessin nicht haben. Und das kommt daher, daß Schiller seine Motivirung nicht scharf genug hervorhob. Gozzis alter kräftiger Farbenauftrag leuchtet überall durch die dünne Übermalung hindurch.

Stimmen der zeitgenössischen Kritik, welche in dem nächsten

Abchnitt verzeichnet werden, geben von diesem Eindruck Zeugnis. Und wenn es noch eines anderen beredten Beweises bedarf, so kann man diesen in einer englischen Übertragung finden.

Archer Thompson Gurney fand im Jahre 1835 Schillers Bearbeitung zwar einer Übersetzung ins Englische, sowie der Aufführung würdig, aber auch zu gleicher Zeit mancher Verbesserung bedürftig. Daß diese Verbesserungen bei Gurney geradezu kindisch sind, sieht Jeder auf den ersten Blick. Sie bezeichnen aber treffend die Mängel von Schillers Bearbeitung und seien deshalb hier kurz erwähnt. Gurney sagt selbst, er habe frei übertragen; richtiger ist, er hat an die Stelle von Schillers schönsten Versen ein breites Geschwätz gesetzt. Seine Verbesserungen treffen dagegen in der That zwei schwache Punkte des Stückes.

Der erste Aufzug mit seinen langen Erzählungen erschien dem Engländer nicht interessant genug, deshalb suchte er ihn durch eine eingelegte lyrische Scene zu heben. Wo bei Schiller die Trommel ertönt und das Gespräch auf den Prinzen von Samarkand kommt, lenkt Gurney ab. Kalaf sieht in der Ferne fünf trauernde Mädchen zum Friedhof ziehen. Es sind die Töchter der Gesandten von fünf Potentaten, welche Altoum den Krieg erklärt hatten, weil er ihre Söhne nach ihrer Niederlage im Divan hingerichtet hatte. Altoum hat die fünf Fürsten besiegt, aber die Gesandten sind in Peking geblieben, und die fünf Mädchen besuchen nun täglich mit Blumen und Versen die Gräber ihrer Prinzen.

Principiell wichtiger, wenn auch ebenso ungeschickt und albern, erscheint eine zweite Verbesserung. Trotz Schillers sorgfältiger Motivirung, trotz des *strife 'twixt love and pride* sah Gurney in der Prinzessin doch nur ein beautiful monster. Um sie nun völlig von allem Vorwurf der Grausamkeit zu entlasten, erfand er folgende Verwickelung: Zur Zeit, als Turandot noch unter der Erziehung ihres Hofmeisters Dinarbus stand, also in sehr jungen Jahren, hat sie schon gegen das ganze treulose

Männergeschlecht einen tödtlichen Haß gefaßt. Sie hat darum ihren Erzieher durch Tränen und Drohungen gezwungen, ihr ein Gelübde aufzusehen, daß sie nie sich vermählen wolle. Weiter aber veranlaßte sie den Alten, ihr einen feierlichen Eid abzunehmen, dies Gelübde unverbrüchlich halten zu wollen.

Seitdem hat Dinarbus das Reich verlassen, und Niemand kennt seinen Aufenthaltsort. Das Pergament mit dem Gelübde hat er mitgenommen. Turandot nun hat längst den übereilten Schwur bereut, den sie jedoch eines zweiten Eides wegen Niemandem verraten darf, und von dem also kein Priester oder sonst Jemand sie lösen kann. Das Äußerste ist aber erst eingetreten, seitdem sie Kalaf gesehen hat. Sie liebt den Prinzen, das gesteht sie rückhaltlos ein, von einem Kampf des Stolzes gegen diese Liebe ist eigentlich gar keine Rede; sie würde dem Prinzen sogar freiwillig die Hand reichen. Aber des Eides wegen muß sie hart und stolz gegen ihn erscheinen; und doch kann sie eben diesen Eid nicht zum Vorwand ihrer Weigerung nehmen, wenn sie am nächsten Tage das Rätsel nicht löst. In dieser Ratlosigkeit vertraut sie sich der Zelima an, begehrt also, nur damit der Hörer diese verwickelte Vorgeschichte erfährt, die größte Inconsequenz.

Im Äußeren wird nun die Handlung genau so geführt wie bei Gozzi-Schiller, nur handelt es sich in Turandots Seele nicht um Widerstand gegen die aufkeimende Neigung, sondern um die Innehaltung oder den Bruch des Eides. Und so rückt die Handlung vorwärts bis zu der Stelle, wo Turandot bei Schiller (V. 3381) ruft:

Lebt Kalaf! Leben sollt ihr — und für mich!
während sie bei Gurney sagen muß:

Live, Calaf, live! but not for me! An oath

Long registered on high, prevents our union.

Da aber tritt in derselben Minute der deus ex machina, der alte Dinarbus, ein, welcher Jahre lang von Seeräubern gefangen gehalten war, und löst die Verwicklung auf eine ganz

läppische Weise. Als er nämlich den Eid vorbereiten sollte, welcher auf das Gelübde folgte, gab Turandot ihm hierzu zehn Minuten Zeit. Er brauchte aber zur Vorbereitung nur fünf Minuten und benutzte die andern fünf dazu, um in das fertige Gelübde noch nachträglich eine Klausel einzuschieben, daß nämlich die Prinzessin zwar der Überredung oder dem Zwange zur Vermählung nicht nachgeben solle, jedoch gern einen Prinzen beglücken dürfe, den sie liebe. Turandot, welche von dieser Änderung nichts wußte, leistete den Eid. Dinarbus aber wurde nach zwei Tagen vom Kaiser auf eine Reise geschickt und von Seeräubern so lange gefangen gehalten, daß er erst nach Kalafs Werbung zurückkehren konnte. Nun löst sich Alles mit Leichtigkeit, und Altoun selber hält (S. 110) auf seine Tochter eine Verteidigungsrede:

The tigress-hearted
Proves thus, at last an upright, innocent maid.

VII.

Schillers „Turandot“ mit der Musik von Franz Destouches wurde zuerst in Weimar am 30. Januar 1802, dem Geburtstage der Herzogin, aufgeführt. Viel Aufwand hatte man nicht gemacht, man half sich im Wesentlichen mit „chinesischen Mützen und dergleichen Kleinigkeiten“²⁶⁷). Wohlwollenden Zuschauern muß das Stück gefallen haben, Schiller selbst spricht von einer „wirklich unterhaltenden Vorstellung“²⁶⁸). Goethe soll sich sehr amüsiert haben; Genast erzählt sogar, das ganze Publikum habe bis zum Schluß steigenden Beifall gespendet. Besonders die Masken hätten große Heiterkeit erregt²⁶⁹). Dennoch gab man sich dort nicht mit dem ersten Erfolge zufrieden, sondern suchte durch mehrfache Wiederholung, auch in späteren Jahren, 1804, 1812, das Stück einzubürgern und zu vervollkommen.

Wenn es für Schiller und Goethe damals auch ein unumstößliches Gesetz war, daß man in der hohen Kunst die Komik von der Tragik gesondert halten müsse, so ließen sie doch ein Stück wie „Turandot“ gern gelten, weil hier nicht wie im bürgerlichen Schauspiel die beiden Elemente zu einer Mischgattung amalgamirt erschienen, sondern contrastirend nebeneinander standen, tragisches Pathos neben ausgelassener Lustigkeit. Dem Zuschauer aber führte eine solche Tragikomödie einmal wieder klar vor die Seele, daß alle scenische Darstellung doch nur ein Spiel sei, an welchem man mit voller Freiheit des Gemüthes genießend teilnehmen müsse²⁷⁰).

Ein wesentlicher Reiz für das Drama waren die Rätsel. Schiller hatte nur das erste aus Gozzis Original übernommen, die beiden andern hinzuerfunden. Und um die Wiederholungen des Stückes noch besonders interessant zu machen, legte er jedesmal drei neue Rätsel ein²⁷¹). Noch im Jahre 1804, in der Nacht vom 9. zum 10. Januar, dichtete er pflichtgetreu drei neue, welche er Genast versprochen hatte, und welche erst nach Schillers Tode gedruckt wurden²⁷²). So entstand jene Sammlung von Rätseln, welche sich jetzt unter Schillers Gedichten findet und zu welcher auch Goethe eines, das Rätsel vom Schalltag, beigezeichnet hat. Sie haben alle, wie Goethe sagt, „einen schönen Fehler“²⁷³). Sie wenden sich nämlich eigentlich gar nicht an den combinirenden und vergleichenden menschlichen Scharfsinn, sondern lediglich an die Phantasie. Sie enthalten „entzückte Anschauungen des Gegenstandes, worauf man fast eine neue Dichtungsart gründen könnte“. Das Rätsel muß nach der Lösung einen andern Genuß gewähren als vor derselben. Vor der Lösung muß es schon eine gewisse Belohnung ahnen lassen für den aufzuwendenden Scharfsinn; nach der Lösung muß es noch reizen, die Probe zu machen. „Ein gutes Räthsel sollte wichtig sein“, sagt einmal Friedrich Schlegel; „sonst bleibt Nichts, sobald das Wort gefunden ist“²⁷⁴). Diese Forderung hat Schiller nicht erfüllt; seine Rätsel

sind gar zu leicht zu erraten und erscheinen um ihres poetischen Gehaltes willen beinahe wirksamer, wenn man die Lösung vorher sagt, als wenn man sie raten läßt. Vielleicht hat aber der Dichter sich mit gutem Bedacht auf eine solche Wirkung beschränkt, da ja diese Rätsel einem ganz besonderen Zweck dienen sollten. Bei dem einmaligen Hören von der Bühne herab fällt ja die zweite Hälfte des Genusses am Rätsel, die Probe, selbstverständlich fort.

Bald nach der Weimarer Aufführung wurde das Stück auch an anderen Bühnen gegeben, zunächst am 5. April 1802 in Berlin. Man hatte hier große Kosten für die Ausstattung aufgewandt²⁷⁵⁾ und die Hauptrollen mit bedeutenden Künstlern besetzt. Unzelmann und Frau spielten den Altoum und die Adelpa. Dennoch wollte das Stück nicht gefallen, das Publikum fand sich in den Geist der Gozzischen Bühne nicht hinein, die Kritik behandelte die ganze Bearbeitung wie einen unbegreiflichen Mißgriff und rügte besonders den Mangel an Komik²⁷⁶⁾. Ja, bei aller schuldigen Ehrfurcht vor dem großen Dichter sprach doch auch Iffland in einem ausführlichen Briefe es Schiller gegenüber aus, daß er seine Wahl nicht billigen könne. Der große Bühnenpraktiker betrachtete die Aufführung Gozzischer Stücke geradezu als einen Schaden für die deutsche Bühne und schob die Schuld am Mislingen besonders auf die Masken, die von deutschen Schauspielern entweder zu zahm oder zu pöbelhaft gespielt werden würden²⁷⁷⁾. Bezahlt machte sich die Aufführung bei weitem nicht.

Ähnlich war der Erfolg an anderen Bühnen. In Hamburg wurde das Stück in der Zeit vom 9. Juli bis zum 9. September sechsmal gegeben und verschwand dann gänzlich vom Repertoire²⁷⁸⁾. Hier, wie in Dresden, wo das Drama im November erschien, wurde ihm ein anderes Kostüm angezogen. Turandot, Prinzessin von Schiras, und ihr Vater, der große Schah, residirten jetzt in Persien. Aus den Doktoren des Divans wurden orientalische Magier; die spezifisch chine-

fiſchen Räſſel wurden getilgt, ſtatt des Tien und Fohi wurde „Hormuz“ angerufen. In Hamburg behielt man die Masken mit ihren italieniſchen Namen und Koſtümten bei, in Dresden galt auch das nicht für zuläſſig. So wurde denn hier Pantalón ein europäiſcher Arzt Benedetto, Tartaglia und Brigella perſiſche Würdenträger Babouk und Dsmin, Truffaldin ein Mohr. Aber trotz aller Mühe, welche ſich Schiller und Körner gaben²⁷⁹⁾, machte das Stück doch einen befremdlichen Eindruck. Körner ſelbſt war gleich beim erſten Leſen der Anſicht, Schiller hätte den Stoff komiſcher behandeln müſſen. Er fühlte inſtinktiv, daß dieſer Märchenſtoff mit all ſeinen Ungeheuerlichkeiten keine allzu feine Motivirung vertrage, ſowie, daß Sprache und Spiel in dem Stück gern etwas übertrieben ſein dürften und man nach dem Warum nicht fragen ſollte. Er faßte dieſes ſein Gefühl in die charakteriſtiſchen Worte: „Ich denke mir Turandot immer als eine geſprochene Oper²⁸⁰⁾. Ein muthwilliges, übermüthiges Spiel der Phantaſie iſt die Hauptſache . . . Nur ſo viel Leidenschaft darf gegeben werden, als man tanzend und ſingend darſtellen kann“. Es liegt in dieſer Beurteilung, die viel Wahres enthält, eine ſchonende Ablehnung von Schillers Bearbeitung; denn dieſer hatte ja viel tiefer charakteriſiren und motiviren wollen.

Wenn ſich nun ſo die Freunde äußerten, welche Schillers dramatiſche Arbeiten ſtets mit Freude begrüßten, ſo kann man ſich leicht vorſtellen, wie ſich diejenigen Kreiſe verhielten, welche ſeinen Bemühungen kühl gegenüberſtanden. Caroline Schlegel will gehört haben, daß das Stück ganz allgemein, nach allen Seiten hin mißfallen habe. Das iſt nun ſicher übertrieben, denn dem widerſprechen viele Stimmen. Aber daß auch in Weimar Viele nicht wußten, wie ſie Gozzis Dramen eigentlich auffaſſen ſollten, das ſteht feſt; dieſen Leuten war, wie Caroline ſagt, das Stück „zu tragiſch, zu ſpaßhaft, nicht ſpaßhaft genug, nicht tragiſch zur Gnüge, zu platt, zu hoch“²⁸¹⁾.

Noch abſprechender äußert ſich Henriette Anbel: „Schiller

hat über die „Turandot“ eine lange Brühе gegossen, die uns nicht schmecken will und die das Märchen ganz unverdaulich macht. Der arme Gozzi! Wenn man doch nur in seinem Grabe sicher wäre.“ Henriette rechnete also offenbar den italienischen Dichter schon zu den Toten. Und ihr Bruder ging darauf ein und antwortete ihr: „Was du jüngst über Gozzi und Schiller schreibst, habe ich nun auf Euripides und Schlegel übertragen. Es heißt ungefähr so:

Euripides aus dem Grabe.

Lange Jahrhunderte schlief ich schon hier und glaubte mich sicher, Nun der Sch** mir kommt, Schande zu gießen auf mich!

Den Namen habe ich mit Fleiß unausgeschrieben gelassen, man kann allerhand Ehrentitel hineinpassen“²⁸²⁾.

Im Allgemeinen haben diejenigen, welche das Stück nur gelesen haben, günstiger geurteilt, als diejenigen, welche es auf der Bühne gesehen haben. Am begeistertsten klingt wol der Panegyrikus, welchen E. L. A. Hoffmann dem Besitzer des Marionettentheaters in den „Leiden eines Theaterdirectors“ in den Mund legt. Doch auch die Italiener haben Schillers Bearbeitung sehr gerühmt. Gozzis Biograph Magrini stellt die Bearbeitung weit über das Original, wenn er auch einzelne Stellen, in denen Gozzi plastischer, Schiller zu abstrakt ist, ausnimmt. Rückhaltlos dagegen lobt ihn Camillo Ugoni, *Della letteratura italiana* 3, 100. Weit über Gozzi steht bei ihm der deutsche Dichter, che di sì lungo tratto lo precedeva nel volo dell' ingegno.

VIII.

Um über Schillers Turandot-Bearbeitung und insbesondere seine Verwendung der Masken ein objektives Urtheil zu gewinnen, ist es von Wert, zu sehen, wie Andre ihre Aufgabe als Be-

arbeiter Gozzischer Stücke aufgefäßt haben. Daß hier die verschiedenartigsten Versuche gemacht worden sind, darf nicht Wunder nehmen, da ja Gozzi selber mit den Masken experimentirte. Wenn diese auch durch die Dialekte, welche sie sprachen, an ganz bestimmte italienische Landschaften gefesselt waren, so konnte Gozzi sie doch in den verschiedensten Lebenslagen, in den mannigfaltigsten Würden und Ämtern vorführen. Bei dieser Freiheit hat er aber Ein Princip immer festgehalten. Er theilte die Masken in zwei Gruppen. Die erste bildeten Pantalone und Tartaglia. Sie nehmen bisweilen nicht unwichtigen Anteil an der Handlung des Stückes; ihr eigenes oder ihrer Kinder Schicksal ist hie und da mit dem der Hauptpersonen verflochten. Pantalones Tochter wird in mehreren Stücken Braut des Königs. Zum mindesten stehen sie in bedeutsamem, zuweilen in vertrautem Verhältnis zu den Personen des Hofes; auf ihren Rat kommt viel an.

Ihnen gegenüber spielen Truffaldino und Brighella mehr episodenhafte Rollen. Entweder sind sie lustige Begleiter der Helden des Stückes, oder sie parodiren die ernste Handlung, oder sie vertreten in drolliger Weise den gesunden Menschenverstand, die Anschauungen des Volkes, gegenüber ihren oft etwas überspannten Herren und Herrinnen.

Pantalone, welcher in der älteren *commedia dell'arte* viele abstoßende Züge hatte, Geiz, Feigheit, Gewissenlosigkeit, ist bei Gozzi viel liebenswürdiger geworden, ein gutmütiger, etwas kindischer Alter: *il Veneto pietoso, il vecchio Pantalone* oder *un povero vecchio infermo, inutile, ma che xe tutto cuor*²⁸³). Er ist zärtlich besorgt für seinen Herrn, zugleich aber auch vertraulich, wie ein altes Mitglied der Familie. Drum gibt ihm Gozzi gern die Rolle des Erziehers. Weniger eignet sich die Figur zum Minister; da ist er zu sehr Untergebener, und Pantalone muß etwas Autorität haben. Am sympathischsten zeigt er sich, wo er das jüngere Geschlecht noch recht wie Kinder behandeln kann²⁸⁴).

Am verwandlungsfähigsten war der Neapolitaner Taglia. Er hatte schon früher oft feige, verschlagene Juristen gespielt und wurde nun von Gozzi durchaus zum Intriganten ausgebildet; unehrlich, herzlos, lächerlich verliebt, neidisch, rachsüchtig erscheint er. Ma sono ministro, sagt er²⁸⁵), als einmal eine weiche menschliche Regung ihn übermannen will. Er ist geschaffen zum schmeichlerischen Hofmann. Ho sempre mille riverenze di riversa per chi ha il scettro nelle mani²⁸⁶).

Truffaldino, ursprünglich ein naiver Tölpel, hat von Gozzi viel mehr Wiß erhalten. Doch ist vielleicht hier nicht alles Verdienst dem Dichter anzurechnen. Die Rolle des Truffaldino ist immer nur skizzirt, der wichtigere Teil, die Ausführung, blieb Sacchi überlassen. Gozzi selbst sagt: Nessuno potrà scrivere la parte d'un Truffaldino in prosa, non che in versi²⁸⁷). So ist es denn möglich, daß Sacchi schon an den Skizzen zu diesen Stegreiffscenen Anteil hatte. Eine zappelnde Lebendigkeit steckt in diesem Arlechino; er überlegt nicht, was er thun will, sondern er handelt immer naiv, zu Allem lacht er. Wenn er daher einmal wie ein Intrigant erscheint, so ist seine Bosheit mit so toller Lustigkeit gepaart, daß sein ganzes Treiben nur wie ein närrischer Streich erscheint, und man ihm nicht ernstlich zürnen kann.

Ganz anders Brighella, die schwächste Figur bei Gozzi. Er ist von Hause aus ein Schurke und ist es bei Gozzi geblieben. Verb und unflätig erscheint er meistens.

Schiller kannte diese vielseitige Verwendbarkeit der Masken hinreichend aus Werthes' Übersetzung. Und wir haben gesehen, wie er kleine Züge aus andern Stücken Gozzis entlehnte. Vielleicht verdankt er einzelne Winke auch der Anteilnahme Goethes. Denn dieser verehrte Gozzi sehr. Schon bald nach dem Erscheinen von Werthes' Übersetzung findet sich in Goethes Tagebuch die Notiz: „Gesellschaft beim Herzog. Spiel und Vorlesen Gozzi“²⁸⁸). In der Zukunft wurden dann auch auf dem Liebhabertheater häufig kleine improvisirte Stücke nach Art der

commedia dell'arte²⁸⁹) und auch einige von Gozzis Dramen aufgeführt²⁹⁰). Vor Allem aber lernte Goethe die Maskenkomödie in Italien kennen und schätzen²⁹¹), so daß er, wie Genast in seinen Erinnerungen erzählt, zum Ergötzen und zur Belehrung der Schauspieler die Maskenscenen aus Schillers Bearbeitung mit wirksamster Komik und scharfer Individualisierung der verschiedenen Personen vortragen konnte. Ihm mußte die Schillersche Behandlung der Masken also doch einige Freude machen, er mußte in ihr doch einen Ersatz für das Original sehen.

Überblicken wir nun die wichtigsten Versuche, welche in Deutschland mit Gozzis Dramen angestellt sind, um dann festzustellen, welche Bedeutung Schiller in der Reihe dieser Bearbeiter hat.

Einer der Ersten, dessen Anteilnahme für den italienischen Dichter in Deutschland auffällig wurde, war Lessing. Im Jahre 1775 hat er in Venedig zweifelsohne Gozzische Stücke gesehen, Reichards Theaterjournal²⁹²) behauptet sogar, er habe fünf Aufführungen der „Liebe zu den drei Pomeranzen“ besucht. Nach seiner Rückkehr correspondirte er über Gozzi mit Eschenburg und mit seinem Bruder Karl²⁹³). Und als dann in der nächsten Zukunft das Interesse für die Fiabe in Deutschland zunahm, brachte auf seine Veranlassung der Gotha'sche Theater-Kalender für 1782 Abbildungen der italienischen Masken.

Auch in den Kreisen der jungen Genies erwärmte man sich für diese stehenden Charakterfiguren, und Klinger versuchte sich in der Nachbildung, ohne aber nur im Entferntesten den richtigen Ton zu treffen. Im „Simsone Grisaldo“²⁹⁴), einem ganz verfrachten und zerfahrenen Stück, gibt sich der Truffaldino hie und da Mühe, wie ein Shakespearescher Clown zu erscheinen, Humor mit Tieffinn zu verbinden; ein andres Mal, in der Scene mit dem Gelehrten Curio, der bei einem Liebesabenteuer jämmerlich zerfracht worden, geberdet er sich fast wie

ein italienischer Arlechino; am Schluß aber, wo er eine platte Moral vorträgt, verläuft sich sein Wiß ganz im Sande.

Doch das waren vereinzelte Versuche, die an sich nicht Früchte getragen hätten. Eine wahre Begeisterung für die ungewohnte dramatische Gattung griff aber um sich, nachdem die Übersetzung von Werthes erschienen war, eine Begeisterung, die sich bis an das Ende des Jahrzehnts lebhaft steigerte, dann aber plötzlich verstummte. Die Kritiken priesen das Unternehmen des Übersetzers, wenn sie an der Ausführung auch kleine Mängel fanden. „Wir empfehlen diesen Gozzi unsern jungen Dramatikern zum Studium“, schreibt die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung im Jahre 1778. Und im folgenden Jahre begrüßt sie einen neuen Band der Übersetzung mit Worten, wie: „Gozzi ist noch immer unser Mann. — Was vom Fleisch gebohren wird, das ist Fleisch, aber was vom Geist, das ist Geist. — Vielleicht lächelt mancher über unsern Eifer! — wir können uns aber nicht helfen, wir wünschten, daß viele unsrer dramatischen Schriftsteller nach Shakespear gleich Gozzi läsen.“

Zugleich wurde der Wunsch nach scenischer Darstellung ausgesprochen, und die Aufführungen folgten nun schnell auf einander. Das Gothaer Hoftheater hat den Ruhm, das erste Originalstück²⁹⁵⁾ von Gozzi gegeben zu haben²⁹⁶⁾; wir dürfen wol Gotter das Verdienst dieser Bereicherung des Repertoires zuschreiben. Auswärts beneidete man die Stadt um diesen Vorzug²⁹⁷⁾.

Bald aber folgten andre Städte dem Beispiele Gothas. Schröder in Hamburg ließ Gozzis „Doris“ unter dem Titel „Juliane von Lindorff“ erscheinen²⁹⁸⁾, ein Stück, das sich lange auf dem Repertoire hielt²⁹⁹⁾. Am 13. Januar 1779 erschien bei ihm „Das Unglück der Donna Elvira, Königin von Navarra, ein tragischer Prolog nach Gozzi zu folgendem Stück: Die Strafe im Abgrund, ein Schauspiel in fünf Aufzügen“³⁰⁰⁾; und schon sechs Tage darauf, am 19. Januar:

„Die glücklichen Bettler“, ebenfalls in Schröders Bearbeitung. Der Bedreddin (Tartaglia) in diesem Stück soll eine von Schröders besten Rollen gewesen sein³⁰¹). Weniger günstigen Boden fand Gozzi in Berlin³⁰²). Dagegen wetteiferte Leipzig mit Hamburg: „Jetzt ist hier Gozzi Alles“, schreibt am 7. April 1780 der dortige Referent für die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung³⁰³). „Das Haus ist gewiß voll, wenn der Name Gozzi auf dem Zettel steht.“ Außer den bekannten Stücken, wie der „Strafe im Abgrund“³⁰⁴), spielte man hier besonders die Fiaba „Reim, König der Schutzgeister“ in der Bearbeitung des Schauspielers Reinecke³⁰⁵).

So suchte in diesen Jahren sich jede Bühne ein paar Stücke von Gozzi für die Aufführung zurecht zu stugen. Litterarischen Wert haben diese Bearbeitungen nicht, meist machten die Redaktoren sich die Sache auch sehr bequem. Ein Beispiel möge hier Platz finden.

Am 1. Mai 1780 schrieb Dyk in der Vorrede zu seinem nach Gozzi bearbeiteten Schauspiel „Wie man sich die Sache denkt! oder die zwey schlaflosen Nächte“ folgendermaßen: „Wer ein Stück von Gozzi für unser Theater bearbeiten will, muß nothwendig die Rollen des Pantalon, des Tartaglia, des Truffaldin und der Eméraldina gänzlich umbilden, oder es kömmt etwas Abentheuerliches und für deutsche Zuschauer im Theater Unverständliches heraus.“ Nach diesem Grundsatz wollte also Dyk die Figuren durch frei erfundene Gestalten ersetzen, und in der That läßt auch das Personenverzeichnis dies erwarten. Auch die Worte der Vorrede: „Die Sprache habe ich ganz umgeschaffen“ klingen sehr stolz. Sieht man aber genauer zu, so stellt sich heraus, daß Dyk nichts weiter gethan hat, als die indirekte Rede der skizzirten Scenen aus der Übersetzung von Werthes in direkte umzusetzen, ein Verfahren, mit dem sich mancher Andere ebenfalls begnügte. Dennoch wurde das Stück mehrfach gespielt³⁰⁶).

Unter dieser ganzen Schar von Bearbeitern war eigentlich

nur ein einziger, den seine Begabung befähigte, Gozzi zu verdeutschen; das war Gotter. Er hatte schon durch mehrere Bühnenbearbeitungen bewiesen, daß er Verstandnis für die Eigentümlichkeiten des romanischen Geistes habe und zeigte es auch diesmal, 1781, in der Bearbeitung von Gozzis Lustspiel „Das öffentliche Geheimnis“³⁰⁷). Es handelt sich hier vor Allem um die Hauptperson des Stückes, um Vito (Truffaldino), der durch sein Horchen und Blaudern die Intrigue bewegt. Diesen komischen Bedienten hat Gotter sehr richtig behandelt. Wie ein herüber- und hinübergeworfener Federball ist er in ununterbrochener Bewegung zwischen den zwei Parteien der Handlung. Gotter hält sich im Allgemeinen an die Skizze, welche Gozzi — oder richtiger wieder Werthes — ihm an die Hand gab. Aber er begnügt sich nicht mit der einfachen Umsezung der indirekten Rede in die direkte, sondern er führt den Dialog selbständig aus, erfindet zum Zweck besserer Verbindung der Scenen unter einander hie und da eine Einleitung zum Gespräch oder einen Übergang, er läßt kleine früher eingeführte Motive in späteren Scenen wieder anklingen, er ersinnt auch wol hie und da eine Ausrede, eine Entschuldigung oder dergleichen. Besonders aber verleiht er dem Vito eine quecksilberne Natur. Vitos Art zu sprechen ist die denkbar lebendigste. Die kurzen, oft unterbrochenen, oft constructionslosen Sätze voll schlagfertigen Witzes und lustigster Frechheit jagen sich gegenseitig; Ausrufe, Fragen, die er selbst sofort beantwortet, Verbesserungen, plötzliche Einfälle wechseln unaufhörlich mit einander ab. Wenn Vito mit sich selbst zu Rate geht oder wenn er ein Erlebnis berichtet, so läßt er die Parteien selbst zu Worte kommen und spricht also in dramatisch bewegter Rede. Kurz, sprudelnde Lebendigkeit macht sein ganzes Wesen aus; häufig wird er, und mit Recht, „Pöckelhäring“, „Spaßmacher“ genannt.

Außerordentlich kundig und feinsüßig erweist sich Gotter auch dort, wo er nicht Gozzi zu erreichen sucht, sondern absichtlich von ihm abweicht. Gozzi hatte schon ein Vorbild, nämlich

El secreto a voces von Calderon; er hat dieses Stück aber erheblich vergrößert. Hier stellt nun der deutsche Bearbeiter oftmals, ohne Gozzis Absichten zu verwischen, die Feinheit des spanischen Originals wieder her³⁰⁸).

Götters Verdienst tritt erst in das rechte Licht, wenn man sein Werk mit einer späteren Bearbeitung desselben Stückes vergleicht, mit derjenigen von Carl Blum³⁰⁹). Hier ist Trusfaldino abwechselnd ein Schuft und ein Bedienter gewöhnlichsten Schlages.

Eine Pause von etwa zwanzig Jahren trat ein; auf das hastige Aneignen und Nachahmen fremder Litteraturwerke in den siebziger Jahren folgte eine Zeit stilleren Verarbeitens, deren schönste Frucht das classische Drama Schillers und Goethes war. Und neben den beiden Großen verlangte auch die jüngere Generation statt der nüchternen Breite der Klopstock-Ziffeldschen Schule einen phantasievolleren Inhalt für das Drama. Damals fand auch der inzwischen vergessene Gozzi seine Auferstehung; beiden Teilen war dieser sorglose Dramatiker genehm, dem Classicismus für seine Zwecke, der jungen Romantik für die ihrigen. Die letztere hat damals im Beginne des neuen Jahrhunderts zwei Wortführer gefunden, welche in Prosa-Abhandlungen auf diesen Dichter hinwiesen, und zwei Dichter, welche in praktischer Ausübung seinen Kunststil beleben wollten.

Angeregt durch Schillers „Turandot“ schrieb im Jahre 1803 Franz Horn seine Abhandlung über Carlo Gozzi³¹⁰). Ins Maßlose geht seine Überschätzung; mit einem Satz wie: „Was rein erzeugt wird im Gemüt des Menschen ist immer schön“ (S. 33) kann er jede Schwäche des Dichters verteidigen. Und in der That erwartet er einen „neuen Frühling“ von der Belebung Gozzischer Kunst; er wünscht, daß er bald auf allen Bühnen gegeben werden möge, dann könne es nicht fehlen, „daß das Interesse für diesen Dichter nicht bald sollte allgemein werden“³¹¹).

Noch begeisterter spricht sich G. T. A. Hoffmann aus; obwol er seine Ausführungen über Gozzi nicht als seine Ansicht vorträgt, sondern sie Personen seiner Erzählungen in den Mund legt, so erkennt man doch leicht an der mehrmaligen Wiederkehr des Themas und an dem warmen Ton der Rede, daß er diese Form nur gewählt hat, um seine eigene Meinung wolgefällig darlegen zu können. In den „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“ feiert er insbesondere „Turandot“, das heißt die echte italienische, noch nicht von dem „Mißgriff eines großen Dichters“ berührte „Turandot“, sowie das „Märchen von den drei Pommeranzen“. In den „Serapionsbrüdern“ (erster Abschnitt, „Der Dichter und der Componist“) preist er Gozzis „Raben“ als den vollendetsten Stoff für eine romantische Oper³¹²).

Wichtiger noch ist, daß einige junge Romantiker auch unmittelbar in ihren Dichtungen an Gozzis Kunst anknüpften. Hier ist zunächst Ludwig Tieck zu nennen. Er hat zwar kein Stück von Gozzi bearbeitet, hat aber mit seinen dramatischen Märchen sich so eng an ihn angelehnt, daß wir bei der Betrachtung dieser Stücke kurz verweilen müssen.

L'amore delle tre melerance, dasselbe nur in der Skizze erhaltene Stück von Gozzi, welches Goethe einzelne Motive für seinen „Triumph der Empfindsamkeit“ lieh³¹³), hat Tieck beeinflusst bei der Abfassung seines „Prinz Zerbino“³¹⁴). Und ebenso wie Goethe hat sich Tieck nur den ersten Aufzug zum Vorbild genommen.

Bei Gozzi leidet Prinz Tartaglia an einer unheilbaren Hypochondrie. Die Ärzte haben alle Hoffnung aufgegeben. Die Fee Morgana will ihn durch martellianische Verse in Kirchen verderben, und der Minister Leander, der Verräter, sucht den Tod zu beschleunigen, um sich der Krone zu bemächtigen. — Genau so ist die Situation bei Tieck. Prinz Zerbino ist sehr krank; „es wird mit jedem Tage schlimmer“. Die Philosophie und Litteratur haben ihn verdorben. Bei Hofe flüstert man

von unheimlichen Dingen. Selinus erzählt: „Man sagt, es sei alles nur die Anstellung eines bösen Geistes“; und Hanswurst meint, daß die Krankheit des Prinzen einem heimlichen Complot bei Hofe gelegen komme.

Beide Dichter führen uns dann in die Krankenstube; in beiden Stücken wird eine Krisis erwartet: Besserung oder Tod bei Gozzi, ordinäre Vernunft oder Tollheit bei Tieck. Und wie der kranke Tartaglia durch Lachen geheilt werden soll, so ruft auch Zerbino auf eine witzige Bemerkung Hanswursts aus: „Ha ha ha! — O das könnte einen so gesund wie einen Fisch machen, wenn man immer in dem Humor bleiben könnte.“

Gozzi wie Tieck knüpft an diese Situationen dann eine litterarische Zeitsatire an, welche sich anschließt an die Erlebnisse auf einer Reise des Helden, die aber nicht aus eigenem Entschluß, sondern durch äußeren Anstoß veranlaßt wird. Den Prinzen Tartaglia treibt die Fee Morgana auf die Reise nach den drei Pomeranzen, den Prinzen Zerbino schickt der Zauberer Polykomifus³¹⁵) auf die Reise nach dem guten Geschmack. In beiden Stücken ist der ganze Hof untröstlich, man nimmt weitläufigen Abschied. Dann begibt sich der Prinz mit nur einem Begleiter auf den Weg, Tartaglia mit Truffaldino, Zerbino mit Nestor.

Auch in Tiecks andern Märchen, „Blaubart“ und „Der gestiefelte Kater“, ist Gozzis Einfluß unverkennbar³¹⁶). Auch Tieck läßt ernste und heitere Scenen mit einander wechseln; so stehen im „Blaubart“ wahrhaft packende Scenen neben den lächerlichsten Possen. Auch das stete Wechseln zwischen Prosa und Versen fand Tieck bei seinem Vorbild und ahmte es im „Zerbino“ nach. Doch ist hier ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Dichtern. Gozzi hat das Princip, die Masken in Prosa, alle übrigen Personen aber in Versen sprechen zu lassen. Tieck dagegen verfährt ganz frei, er läßt sogar in einer und derselben Scene die gleichen Personen vom Vers zur Prosa übergehen. Durchaus Gozzi entlehnt erscheint aber der Gebrauch

der Verse zu einem komischen Zweck. Der italienische Dichter läßt in *L'amore delle tre melerance* hie und da mitten in einer improvisirten Scene in lächerlich pathetischer Weise seine Personen martellianische Verse deklamiren. Auch Tieck liebt dies Mittel der Komik. Im „Zerbino“ läßt er mitten in Prosaszenen z. B. den Satan einen höllischen Wutausbruch in fünffüßigen Jamben sprechen, oder ein andres Mal den kindischen alten König an den Anblick eines umgefallenen Bleisoldaten eine Betrachtung über die Unerbittlichkeit des Schicksals knüpfen, natürlich im Stil der hohen Tragödie.

Auch manche einzelne Motive hat Tieck aus Gozzi herübergenommen. In die Handlung des „Prinzen Zerbino“ verflocht er als Nebenhandlung das Schicksal des Dorus und seiner Tochter Vila, welche ein Leben in ländlicher Stille führen, wie in Gozzis „Zeim“ Pantalone und Sarke.

Kein Wunsch stört hier mein Leben, alle Sträucher,
Die Bäume und die Blumen meines Gartens
Sind mir befreundet, alles kenn' ich, alles
Ist von mir selbst gepflanzt, mit Vaterhand
Gepflegt, und dankt im Herbst mit Früchten.

Im „gestiefelten Kater“ verhalten sich der König und seine ehescheue Tochter ungefähr so, wie Altoum und Turandot, nur daß Tiecks Prinzessin milder ist; sie will auf die wahre Liebe warten und schickt deshalb alle Freier heim. Dem geliebten Manne will sie gern angehören. Der König ist genau so weinerlich wie der chinesische Kaiser.

In demselben Märchen wird der König „Geseß, ein Popanz“, von welchem in der letzten Scene des ersten Aufzuges die Rede ist, von dem Wirt zum Unterschiede von dem andern Könige, der stets mit Mantel, Krone und Zepter ausgeht, geschildert als einer, der sich gern unerkannt ins Volk mischt: „So geht er oft inkognito umher, und erforscht die Gefinnungen seiner Unterthanen; wir trauen daher auch keiner Rabe, keinem fremden Hunde, oder Pferde, weil wir immer denken, der Fürst

könnte wohl dahinter stecken.“ So unerkannt geht auch wie das wandelnde Gesek in Gozzis „Glücklichen Bettlern“ der König Usbeck vier Jahre lang unter seinem Volk umher.

Ja, selbst etwas Ähnliches wie die Masken brachte Tieck in seine Stücke. Mehrfach tritt bei ihm der „Narr“ auf; oder der Dichter erfindet neue Figuren, welche in manchen Zügen an die italienischen Masken erinnern, so im „Zerbino“ den stotternden Seremias als Affen, im „Ungeheuer“ die Minister und Bedienten. Auch den längst verbannten Hanswurst läßt er wieder aufleben, den er wie Gozzi den Pantalone als Beaufen an einem fremden Hofe einführt: „Ich bin ein armer verbannter Flüchtling, ein Mann, der vor langer Zeit einmal witzig war, der jetzt dumm geworden ist und in einem fremden Lande wieder in Dienste getreten“³¹⁷).

Weit weniger beeinflusst von Carlo Gozzi ist Clemens Brentano. In seiner Jugend las er gern in den Werken dieses Dichters. Er erzählt es uns selbst, da, wo er von der „Schatzkammer von Badutz“ spricht³¹⁸): „Sene biegsamen, unzerbrechlichen Zaubergärten von Seidendrahtblümchen aber, welche ich höchstens ein wenig zerbog, legte ich um mich her und saß dazwischen, die drei Pomeranzen, das grüne Vögelchen, das tanzende Wasser von Gozzi lesend, und glaubte mich selbst einen verschäferten Prinzen, der voll Sehnsucht seine Lämmer in den Thälern dieses Paradieses weidete und nach Erlösung seufzte.“ Auch in späteren Jahren dauerte diese Vorliebe an³¹⁹).

Nun so mehr muß man sich wundern, so wenig Anlehnung an Gozzi in Brentanos Werken zu finden. In der ganzen Zahl seiner Märchen ist nur ein einzelnes, winziges Motiv auf den Dichter der Fiabe zurückzuführen. Die Rahmenerzählung von Giambattista Basiles Pentamerone nämlich, deren Schluß zugleich das fünfzigste Märchen dieser Sammlung bildet, hat Brentano wiedergegeben in seinem „Liebseelchen“. Es handelt sich hier darum, eine Prinzessin zum Lachen zu bringen; und dies geschieht bei Basile dadurch, daß eine alte Bettel gereizt

wird, bis sie schimpft und endlich in solchen Zorn gerät, daß „sie aus dem Stalle der Langmuth herausstürzte und sich den Vorhang vor der Hinterbühne aufhebend, die Waldscenerie den Blicken der Zuschauer Preis gab.“ Dieser Effekt erschien Brentano doch zu derb, und er milderte, wie es Gozzi gethan hatte: „Sie fiel, daß sie die Beine in die Höhe streckte.“

Die charakteristische Einführung der Masken in eine phantastische Märchenhandlung hat Brentano nur einmal versucht in dem kleinen Singspiel „Die lustigen Musikanten“³²⁰). Die Verschmelzung ist aber nicht gelungen. Die Masken haben ein paar einleitende Scenen, verschwinden dann jedoch während der Entwicklung der eigentlichen Handlung gänzlich, um erst am Schluß im Chor wieder aufzutreten.

Auch ist die Charakteristik nicht recht geglückt, wenigstens nicht im Sinne des Italieners. Pantalon und Tartaglia charakterisiren sich (S. 17) zwar gegenseitig sehr handgreiflich:

Tartaglia. Sind Sie etwa der Pantalon vom italienischen Theater, der die komischen Alten spielt?

Pantalon. Ich! ein Schauspieler? ein komischer Alter? Herr, ich bin ein ehrlicher Bürgermeister hier in Samagusta, aber Dero Rahmen, ha, ha, ha! den Rahmen eines Tartaglia habe ich oft auf den Komödienzetteln in Venedig gelesen; und unter Dero Rahmen erwartete man immer einen hoffärtigen falschen Staatsmann.

Aber die beiden Charaktere sind nicht scharf aus einander gehalten, beide gleichen einander zu sehr. Dem Pantalon fehlt die Geschwätzigkeit, dem Tartaglia die Zurückhaltung. Einmal (S. 41) fallen sie sogar beide soweit aus der Rolle, daß sie sich auf der Erde mit den Soldaten der Wache um Geldstücke balgen. Eine derartige Situation wäre nur für den Truffaldin angemessen. Und sonderbar, gerade dieser ist bei Brentano an solchen drastischen Auftritten zu kurz gekommen. Truffaldin, dieser unverwüßliche Spaßmacher, ist in den „Lustigen Musikanten“ ernst geworden: „Heut zu Tage ist es still und nahr-

los, und die Zeit ist so mit traurigen Geschäften überladen, daß sie gar keine Zeit zur Lustigkeit hat, auch ist das Gute so selten, daß man einem wirklich nichts Schlechtes wünscht, wenn man einem etwas Gutes wünscht" (S. 35 f.).

Brentano verfällt sogar in denselben Fehler, den wir oben bei Klinger fanden. Die Späße seines Truffaldin bestehen eigentlich nur in Wortwizen, welche ihr großes Vorbild, Shakespeare, an mehr als einer Stelle verraten. Genau wie dieser seine Leute aus dem Volke in ihren Reden oft ein einzelnes Wort müde heben läßt, so macht es auch Brentano. Ja, es erhält bei ihm der Humor des Truffaldin sogar genau wie der des Shakespeareschen Clowns hie und da etwas Unheimliches. Ähnlich wie in „Macbeth“ der trunkne Pförtner sich in die Rolle des Höllenpförtners hineinversetzt, sagt Truffaldin als Nachtwächter (S. 10): „Ich will nun deine letzten Stunden nach und nach anblasen, du sehr schlecht ausgefallenes Jahr; o könnte ich auch deinen Ehrgeiz anblasen, dich in aller Eile noch zu bessern, du armseliges in den letzten Zügen liegendes Jahr! Der Tod sitzt dir auf der Zunge, bald wird mein Horn dir die Posaune des jüngsten Gerichtes seyn; beßre dich Jahr oder fahre zur Hölle.“

Mit den Scherzen des Truffaldin muß sich die Grazie verbinden, aber nicht der Tieffinn.

Dieses Drama beschließt die Reihe der Bearbeitungen oder Nachahmungen Gozzischer Stücke, welche vor oder gleichzeitig mit Schillers „Turandot“ erschienen. Alle Bearbeiter hatten darunter zu leiden, daß sie sich eines Vorteils nicht bedienen konnten, welchen der italienische Dichter voraus hatte. Wenn er die Figuren der *commedia dell' arte* auf die Bühne stellte, so sah jeder Zuschauer alte Bekannte, deren lustige Streiche und Erlebnisse man hundertmal belacht hatte. Der Hörer mußte gleich beim ersten Worte, wie dieses aufzufassen sei. Ein solcher Vorteil entging dem deutschen Bearbeiter, er mußte Sorgfalt auf die Charakteristik verwenden, wo der Italiener

diese als bekannt voraussetzte. Und trotz der größeren Mühe vermochte der Deutsche mit seiner Bearbeitung doch kein solches Interesse zu erwecken, wie das Original es bot. Diesem Mischgeschick konnte auch Schiller so wenig entgehen, wie alle Übrigen.

Aber in Einem Punkte hat er seine Vorgänger weit übertroffen. Bisher hatte man Gozzi stets in Prosa bearbeitet. Erst Schiller erkannte, daß für diesen Dichter der Vers unumgänglich notwendig sei. Seit Schiller setzen die Bearbeitungen Gozzischer Stücke in gebundener Rede ein.

Im Jahre 1805 trat Carl Streckfuß mit zwei Märchen nach Gozzi auf: „Zeim, König der Geister“ und „Die zwey Geheimnisse“³²¹). Er machte aus den beiden phantastischen Komödien zwei ernste Dramen, durchweg in fünffüßigen Jamben von einer geradezu charakterlosen Glätte. Alles Komische schied Streckfuß gewissenhaft aus, mithin auch die Maskenfiguren. Da aber in jedem der beiden Märchen eine der Masken eine wichtige Rolle spielt, so mußten diese beiden beibehalten werden, wurden aber durchaus ins Ernsthafte überseht. Im „Zeim“ ist Truffaldino Kerkermeister der Hauptperson, der getreuen Sflavin. Er muß grausam sein wider Willen, tröstet sich aber mit witzigen Ausreden über seine Bedenken hinweg. Streckfuß hat von Zobars (Truffaldinos) Reden und Gebahren das Lachen abgezogen; da ist denn die bare Schurkerei übrig geblieben.

Noch mehr hat das zweite Stück durch diese Veränderungen gelitten. Hier spielt Tartaglia einen treulosen Minister, der sich durch Hinterlist die Kenntniss eines Zauberspruches verschafft, vermöge dessen er sich in die Gestalt des Königs Deramo verwandelt, den er überredet hat, die Gestalt eines Hirsches anzunehmen. Da ist es nun bei Gozzi äußerst komisch, daß Tartaglia die übernommene Rolle gar nicht zu spielen vermag, da er sich durch sein Stottern verrät. So bleibt er selbst als Bösewicht eine komische Figur. Streckfuß dagegen macht aus diesem sich verrathenden Verräther einen ernststen Intriganten Urgando:

Das Gräßlichste

Bahnt nur den Weg zum Höchsten mir — O schlage
So eilig nicht, du Knabenherz, so ängstlich! —
Bin ich Urgando noch, der Mächtige,
Den durch die Wogen nur der starke Wille
Ein ewig unverrücktes Steuer leitet?

So weit hatte sich noch Keiner von dem italienischen Original entfernt. Diese Art der Bearbeitung, welche auf gänzlicher Verkennung des Vorbildes beruht, ist jedenfalls einer der unerfreulichsten Versuche.

Dagegen erschien zwei Jahre später eine sehr originelle Bearbeitung, nämlich die „Zobeis“ von Treitschke³²²). Dieser legte den Hauptton darauf, daß die Masken als alte Bekannte des Publikums die Bühne betreten, nicht aber als Fremde sich erst einführen müßten. Nun besaß die deutsche Bühne keine stehenden Figuren, der Hanswurst war verbannt, die Lisette aus der Mode gekommen, Raupach hatte seinen „Till“ und seinen „Schelle“ noch nicht erfunden. Da verfiel denn Treitschke auf den Gedanken, die Masken durch beliebte deutsche Lustspielfiguren zu ersetzen.

So ließ er statt des Pantalone den Amtmann Riemen auftreten. Es ist das eine Figur ausIFFlands Schauspiel „Die Aussteuer“, ein fauler, schläfriger, dabei sehr reicher Junggesell, der sich vergebens um Sophie, die Tochter eines verarmten Rates, bewirbt. Zu der eigentümlichen Parallele mit Pantalone gab sicherlich eine Stelle ausIFFlands Stück den Anlaß. I, 11 fragt der Amtmann: Ist er (nämlich ein Fremder, der erwartet wird) ein Spaßmacher?

Sophie. Wenn er's nicht ist, muß er's hier werden.

Amtmann. Hahaha! Da haben Sie Recht, meine kleine Colombine.

Sophie. Ach liebster Herr Pantalon, wie artig sind Sie!

Diesen Amtmann benutzte nun Treitschke zu einer Satire auf die Juristen. Riemen will nämlich das Königreich Sa-

mandal dadurch beglücken, daß er Tausende von Juristen aus Europa kommen läßt und das schriftliche Verfahren einführt.

Der Tartaglia wurde ersetzt durch den Figaro. Diese Figur in einem selbständigen Stücke auf die deutsche Bühne zu bringen, hatte schon 1790 Zffland versucht in seinem Lustspiel „Figaro in Deutschland“. Zffland verteidigt seinen Versuch mit den Worten:

„Warum ich Figaro wähle?

Weil wir ihm erlauben würden, überall zu Hause zu seyn, wenn er unter uns erscheinen sollte.“

Aus gleichem Grunde wählte wol Treitschke diese Figur. Freilich, warum gerade diesen zungenfertigen Barbier als Ersatz für den stotternden Tartaglia, ist nicht zu erklären, da doch Brighella der Ahnherr des spanischen Figaro ist. In der „Zobeis“ ist Figaro der Vertreter satirischer Ausfälle gegen die Schriftsteller. Er will unter dem rohen Volk von Samandal Bildung durch ein Wochenblättchen verbreiten.

Für den Truffaldino und Brighella reichte Treitschkes Komik nicht aus. Diese beiden Nebenfiguren sind bei Gozzi in einen Löwen und einen Tiger verwandelt, sie können auch nach ihrer Entzauberung das Brüllen noch nicht lassen und haben sogar Appetit auf einander. Später in der Schlacht prügeln sie aus Versehen sich gegenseitig durch und feiern dann nach Ritterweise Versöhnung mit Versen aus dem „Rasenden Roland“.

Treitschke setzte an ihre Stelle den „Peter“ und seinen Hofmeister „Schnaps“. Der erstere, der Sohn des alten Bittermann auf Wintersee, ist eine Figur aus Kokebues „Menschenhaß und Reue“, ein kindischer Mensch, „Echo und Affe“ seines Papas.

Schnaps endlich ist jene bekannte Figur aus Anton Wall's „beiden Billets“ und „Stammbaum“, die so sehr zur häufigen Verwendung auf dem Theater reizte, daß auch Goethe sie in seinem „Bürgergeneral“ wieder auftreten ließ und Schiller

sie in einer Fortsetzung des „Bürgergeneral“ auf die Bühne bringen wollte³²³).

Treitschke that sich auf seinen Einfall etwas zugute. „Genug über diesen Gegenstand, der einmal, kräftig von der Bühne versucht, zum Vortheil sich bewähren würde. Die Zukunft ist die beste Entscheiderinn.“ Die Zukunft hat allerdings entschieden, und zwar dahin, daß auch in dieser Form die Masken nicht für die deutsche Bühne brauchbar sind. Sie hat vielmehr erwiesen, daß, wenn ja schon einmal eine Gozzische Fiaba auf unserm Theater Eindruck machen soll, dies nur dann möglich ist, sobald ein echter Dichter seine Kunst an die Nachdichtung der Märchenhandlung wendet, ohne sich auf Experimente mit den Episodenfiguren einzulassen. Darum hat außer Schillers „Turandot“ nur noch Paul Heyse's Bearbeitung der „Glücklichen Bettler“³²⁴) einen zeitweiligen Erfolg errungen. Die Behandlung dieses Stückes bot insofern Schwierigkeiten, als in ihm die Masken keine Episodenrollen spielen, sondern an der Intrigue wichtigen Anteil haben. Hier lag also die Versuchung, die Masken als solche retten zu wollen, besonders nahe. Heyse hat aber die Klippe glücklich umschifft.

Die Handlung des Stückes läuft im Wesentlichen hinaus auf die Bestrafung zweier unredlichen Emporkömmlinge, des Bezirs Muzaffer und des Bucherers Tartaglia, also einer Märchen- und einer Maskenfigur. Zu ihrem Untergange haben sich verschworen: der König des Landes, welcher vier Jahre lang von Thron und Reich entfernt war, ein edler Jüngling, dem man seine Geliebte geraubt hat, der ehemalige Bezir Pantalone, der Färber Brighella und der Tagedieb Truffaldino, also zwei Märchen- und drei Maskenfiguren, die sämmtlich als Bettler auftreten. Da hat nun Heyse, unbekümmert darum, ob er eine Maskenfigur vor sich habe oder nicht, aus den beiden Bösewichtern zwei parodistische Caricaturen gemacht, einen übertriebenen Wüterich und einen verliebten Juden, und hat die

fünf Bettler als fünf ernste oder lustige Märchenpersonen behandelt. Allerdings hat dabei eine Figur wie Heysses „Rusch“ einige Züge von Truffaldino behalten, aber er tritt doch ohne den Anspruch auf, ein völliger Ersatz zu sein. Dafür ist auch Heysses Humor allzu zahm und höflich. — —

Es ist ein eigentümliches Schauspiel, wie sich durch ein Jahrhundert hindurch die Deutschen immer und immer wieder bemühen, sich die Werke Carlo Gozzis anzueignen, obwohl der Geist dieser Dichtungen unserm Volke so fremd ist. Es steckt eben doch ein starker Zauber in diesem phantastischen Durcheinander von Pathos und Trivialität, ein Zauber aber, der sich nur dem ganz erschließt, welcher das Original zur Hand nimmt. Selbst eine so formschöne Übertragung, wie die des Grafen Baudissin³²⁵⁾, ist doch nur ein Nothbehelf, weil ihr die Dialektfärbung mangelt.

Die Hauptklippe für alle Bearbeiter waren stets die Masken. Ein Dialog, den erst der Augenblick mit allen seinen Zufälligkeiten erzeugen soll, kann nicht niedergeschrieben werden. Die Zeiten aber, in denen auch der deutsche Schauspieler noch das Stegreiffspiel pflegte, sind längst dahin. Schröder war noch einer der Letzten, welche diese Kunst gepflegt hatten. Die Epigonen kannten sie nur noch vom Hörensagen. „O schöne Zeit“, sagt Friedrich Ludwig Schmidt in seinen Denkwürdigkeiten³²⁶⁾, „o schöne Zeit der extempoirten Stücke, von deren Reize unsere jetzigen Zuschauer gar keinen Begriff haben! Im Anfange meiner theatralischen Laufbahn habe ich noch manchen älteren Kollegen kennen gelernt, der einst in der Stegreif-Comödie gespielt, und Jeder sprach von derselben mit der größten Begeisterung . . . Das echte Lustspiel ist mit der extempoirten Comödie zu Grabe getragen.“

Dennoch würde es falsch sein, die Figuren der *commedia dell' arte* allein verantwortlich zu machen für den Misserfolg der Gozzischen Stücke auf der deutschen Bühne. Der letzte Grund liegt tiefer. Es ist kein Zufall, daß Schiller sich die

„Turandot“ und wählte sich die „Glücklichen Bettler“ zur Bearbeitung wählte. Ein tiefer künstlerischer Sinn spricht sich in dieser Wahl aus. Denn jene beiden Fiabe sind die einzigen, in denen die Handlung ohne Wunder, Verwandlungen und dergleichen vor sich geht. Der Inhalt dieser beiden Märchen ist, wie der mancher anderen orientalischen Erzählungen, eine Reihe von Abenteuern, die wol durch ihre Ungewöhnlichkeit zum Nachdenken reizen, die aber doch menschenmöglich sind. Daher mochten sich diese Stoffe wol zur Dramatisirung in Gozzis Manier mit ihren derben, handfesten Strichen eignen.

Anders aber steht es mit den übrigen acht Fiabe. Hier wählte Gozzi Wundermärchen aus mit willkürlichem Eingreifen übernatürlicher Wesen, Volksmärchen, an die man glauben muß, um ganze Freude an ihnen zu haben. Carlo Gozzi aber stand diesen duftigen Gebilden überlegen lächelnd gegenüber. Mit allzufräftiger Hand griff er in diese zarten Gewebe der Phantasie hinein; und als er sie dann rücksichtslos mit fremden Zuthaten aufbesserte, da nahmen sie sich so geblüht aus, daß sie das Lampenlicht der Bühne nicht mehr vertragen konnten. Weil er die Märchen tyrannisirte, darum gehorchten sie ihm nicht.

Denn das Märchen ist wie der Schmetterling, der nur schön ist, wenn er launisch hin- und hergaukelt. Er ist für uns ein Bild spielender Willkür und freiesten Selbstgenügens. So frei muß er bleiben. Man mag ihm zuschauen, man mag ihm folgen, wohin er fliegt. Wollte aber Einer ihn lenken, er würde gar zu leicht ihm von den Flügeln die schillernden Schuppen streifen, die keine Kunst ersetzen kann. Der Falter ist todeswund, wenn ihm der bunte Schimmer genommen ist.

So auch das Märchen. Wem es sich in seiner unbefangenen Schönheit zeigen soll, der muß ihm folgen, wohin es ruft, aber er darf ihm keine neuen Wege weisen. Leicht könnte es sich sonst sammt seinem Führer verirren; leicht könnte auch sein buntes Kleid Schaden nehmen. Und mit dem glänzenden Außern würde der Hauptreiz des Märchens schwinden; denn

auf seine Seele darf man es nicht prüfen. Das Märchen ist eine Art Undine, ein schönes Kind ohne Seele, das heißt, ohne Menschenseele. Würden wir ihm von unserer menschlichen Gerechtigkeit, Wahrheit, Liebe reden, es würde uns gar nicht verstehen und uns lachend seine Willkür entgegensetzen.

Das haben Manche nicht bedacht, welche den Volksmärchen eine neue Seele einhauchen und ihnen neue Wege weisen wollten.

Phädra.

I.

Auf die große Zahl seiner Dramen und Bühnenbearbeitungen ließ Schiller am Ende seines Lebens die getreue Übersetzung eines fremden Stückes folgen, aber eine Übersetzung, welche für den unmittelbaren Bühnengebrauch bestimmt war und darum in den Kreis der hier behandelten Werke gehört. Es war ein seltsames Unternehmen, daß Deutschlands größter Tragiker gerade ein französisches Drama wieder zu beleben suchte; denn das, was die Bedeutung der deutschen Bühne in jener Zeit ausmachte, das hatte sie eben durch Abwendung von französischen Mustern und Hinwendung zu Shakspeare und den Alten erreicht. Charakteristik, Dialogführung, Stil und Versbau hatten sich weit von dem französischen Classicismus entfernt, und so läßt sich von vornherein annehmen, was sich auch bewahrheitet: daß nämlich Schiller durch äußere Rücksichten zu dieser Übersetzung veranlaßt worden war und nicht frei seiner strengsten Überzeugung folgte.

Eine reiche Abwechslung durchgeführter und in sich zusammengesetzter Charaktere war man gewohnt auf dem deutschen Theater zu sehen. Die Figuren der französischen Bühne dagegen sind meist gar zu sehr von Einer Leidenschaft beherrscht, so daß sie fast als deren Personification erscheinen. Um wirkliche Menschen und nicht nur personificirte Abstrakta oder wandelnde Sentenzen zu sein, hätten sie nach den Ansprüchen deutscher Hörer mannigfachere und individuellere Züge haben müssen. Durch ihren Stolz, ihre Herrschsucht, ihre Vornehmheit glaubte der französische Tragiker seine Personen bisweilen schon ausreichend charakterisirt zu haben; das Werden dieser Leiden-

schaften, gerade das, was das größte Interesse erregt, bleibt meist verhüllt. Fertig stehen die Charaktere da und lassen jetzt mit Grandezza und Anstand die Katastrophe über sich ergehen.

Fest gefügt und berechnet sind daher auch ihre Wechselreden. Das ist kein Dialog im Sinne von Shakespeares, Lessings, Goethes und Schillers besten Leistungen, die bei aller Zweckmäßigkeit doch oft den Eindruck der Improvisation machen. Das sind vielmehr Unterredungen, bei welchen jede Person genau vorher weiß, was sie sagen will und daß sie in ihrer Rede nicht unterbrochen wird. Gar zu häufig folgt ein Affirmativsatz dem andern; dadurch erhält die Sprache eine zu große Sachlichkeit und Bestimmtheit. Es giebt mannigfachere Töne, an die das Drama der Deutschen seit Lessing gewöhnt war, die aber bei den Franzosen sich nicht finden. Oft genug steht im französischen Dialog ein *je doute, je crains, j'espère*; daß aber Zweifel, Furcht und Hoffnung sich auch ohne diese direkte Versicherung, bloß durch die Form der Rede ausdrücken lassen, scheint ihnen wenig geläufig. Die Personen der *haute tragédie* drücken sich klar aus; aber indem sie Unwesentliches mit gleicher Breite wie das Wichtigste behandeln, das Trivialste pomphaft umschreiben und die Sprache des täglichen Lebens ganz vermeiden, wird der Stil zwar *beau, sublime, harmonieux*, aber auch gespreizt. Kühl ist die Temperatur der französischen Reden; daß Jemand von sich in der dritten Person spricht oder an sich selbst Aufforderungen richtet, daß also sogar das intimste Mitsichzurategehen in rhetorischem Pathos geschieht, rückt diese Personen dem Gefühle des deutschen Publikums fern, dem der Mangel an Innigkeit nicht durch Lebhaftigkeit ersetzt werden kann. Bedingt war diese Dürftigkeit der Ausdrucksmittel durch die Armut des Wortschatzes. Die geschränkte, galante Hofsprache zog sich enge Grenzen, indem sie alle Redewendungen der Umgangssprache vermied; sie wiederholte sich auch unablässig, da sie sich beständig in affektvollen Ausrufen, erhabenen Bildern und Vergleichen, in ceremoniellen Anreden

nach Rang und Stand und in Erwägungen über die Wol-
auständigkeit, den guten Ruf, die gloire erging. Seigneur oder
Madame fühlten sich nie allein, sondern alle ihre transports
beobachtet von tous les humains oder l'Univers. Diese be-
ständige Rücksicht auf Zuschauer, die Sorge um das Urtheil der
Welt beeinflusst alle ihre Entschlüsse und Handlungen.

Aber enger noch als die Forderungen der Etikette schnürten
die Geseze des Versbaus den Dialog ein. Doch liegt gerade
hier die Gefahr nahe, ein ungerechtes Urtheil zu fällen. Nicht
der Alexandriner an sich ist zu tadeln, er ist nicht unbedingt
ein „Nationalunglück“. Im Deutschen freilich, einer Sprache,
die ihre Verse nach dem Princip der Betonung baut, ist er bei
landläufiger Behandlung unerträglich einförmig. Im Französ-
ischen dagegen können die Alexandriner durch den Widerstreit
des Versaccents mit der Wort- und Satzbetonung sehr mannig-
fache Gestalt annehmen. Auch die Cäsur erscheint in geschickter
Praxis nicht ganz so ermüdend, wie man von vornherein an-
nehmen möchte. Denn die mustergültigen Dichter suchen gern
durch verschiedenartige Nebencäsuren die Einförmigkeit auszu-
gleichen. Nimmt sich nun gar ein Dichter, wie es Voltaire,
Mahomet B. 309

Zopire: Qui l'a fait roi? qui l'a couronné?

Omar:

La victoire.

thut, die Freiheit, die Hauptcäsur ganz durch Nebencäsuren zu
verhüllen, macht er also Gebrauch von dem, was die Franzosen
briser le vers nennen, so kann von Eintönigkeit gar keine Rede
mehr sein.

Schwerer ins Gewicht fällt schon der Zwang des Reimes,
wenn er auch noch nicht das ärgste Verhängnis des französi-
schen Alexandriners ist. Zwar läßt sich nicht läugnen, daß die
französischen Reime in der Mehrzahl nicht sonderlich reizvoll
sind. Denn einerseits reimen meistens nicht die charakteristischen
Stammsilben der Worte auf einander, sondern die Endungen,
andererseits ist durch Convention der Wortschatz der französischen

Tragödie außerordentlich beschränkt, so daß nicht nur die gleichen Reime, sondern auch die gleichen Wörter im Reime sich sehr oft wiederholen müssen. Nichtsdestoweniger behandeln die großen Dichter der classischen Zeit die Reime geschickt, und erst bei den Epigonen merkt man den Zwang. Voltaire hat darum im Alter sich von der Regel der Reimpaarung freigemacht und in seinem „Tantfred“ sich freie Reimstellung und auch Dreireim gestattet. Nicht also der Reim an sich, sondern die häufige Wiederholung derselben Reimworte ist störend. Sie wird vor Allem durch die eigenartige Wahl der Namen in den Tragödien erhöht. Voltaire besonders benennt seine Personen stets mit Rücksicht auf den Reim und wird dadurch zu häufigen Anreden veranlaßt. Wo nun jeder dieser Namen seinen eigenen Reim hat, auf -ire, -ide, -ore, -ane oder -ede, da ist noch Abwechslung möglich; wo aber, wie im „Mahomet“, diese Namen paarweise reimen, Zopire auf Palmire, Séide auf Hercide, und wo diese vier Namen nicht weniger als 43 mal mit den gewöhnlichsten Reimen zusammengekoppelt werden, da stellt sich lähmende Eintönigkeit ein. Und doch ist Voltaire noch einer der geschicktesten Vers- und Reimkünstler.

Von der folgenscherbsten Regel konnte aber auch er sich nicht lösen, von dem Verbot des Enjambements. Und hier lag die schlimmste Krankheit der französischen Tragödie. Wenn kein Gedanke mehr so wortfarg oder so wortreich sein durfte, wie seine eigenste Natur es forderte, wenn kein Gefühl mehr scheu zurückweichen oder voll austönen durfte, sondern sich immer sprungweise von sechs zu sechs Silben fortbewegen mußte, dann war die kräftigste Lebensader der Poesie eingezwängt und der freie Pulsschlag dahin. Schiller konnte daher mit Recht den Alexandriner ein „Bette des Prokrustes“ nennen³²⁷); nur war der Zwang, welchen der Vers ausübte, nicht lediglich aus seiner Zweifelhelligkeit, sondern auch aus seiner Isolirung herzuleiten.

So mannigfaltig nun, wie sich trotz aller Beschränkung die Alexandriner im Französischen darbieten, konnte sie im achtzehnten Jahrhundert Keiner im Deutschen nachbilden. Ja, es ist überhaupt die Frage, ob selbst der geschickteste Formkünstler über einzelne gelungene Versuche hinausgelangen und etwa einer ganzen Tragödie in deutschen Alexandrinern alle Feinheiten des französischen Versbaus verleihen könnte. Gleichviel, am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts rechnete man kaum noch mit der Möglichkeit; der reimlose Fünffüßler galt so ganz für den eigentlich dramatischen Vers, daß man ungeachtet aller Schwierigkeiten, ungeachtet selbst des grundverschiedenen Charakters beider Versmaße auch Alexandrinertragödien in reimlose Jamben übertrug. Und die Schwierigkeiten, schon die äußerlichsten, waren nicht gering.

Die beiden Verse sind an Ausdehnung ungleich, sie decken sich nicht; es ist daher unmöglich, durchgehends einen Vers genau durch einen Vers wiederzugeben. Zwei Alexandriner durch drei Quinare zu ersetzen, geht wieder nicht durchgängig an, weil dann im Deutschen der Raum zu groß ist; der Inhalt zweier Alexandriner reicht meist nicht für drei Quinare aus. Und wenn man unbekümmert darum, ob hüben und drüben ein Vers dem andern entspreche, übersetzt und dabei einen Alexandriner durch einen Fünffüßler und ein Bruchstück des folgenden wiedergibt, so zerstört man eine wesentliche Eigentümlichkeit der Alexandrinerdichtung, daß nämlich in überwiegender Zahl der Fälle ein einzelner Vers ein Ganzes für sich bildet. Dazu kommt noch, daß der Inhalt oft durch die Form beeinflusst wird. Dadurch daß der einzelne Alexandriner in zwei gleiche Teile zerfällt, oder an den einen ganzen Vers durch den Reim ein zweiter unlöslich gekettet ist, fordert dies Versmaß zu Redeformen heraus, welche dieser Zweiteilung Rechnung tragen, nämlich zu Antithesen und ähnlichen Wendungen. Diese im Deutschen in jambischen Quinaren nachzubilden, ist aber deshalb sehr schwer, weil einerseits der Blankvers sich nicht in

zwei gleiche Hälften zerlegen läßt, andrerseits, selbst wenn man zwei Fünffüßler analog zwei Alexandrinern zu einem Couplet zusammenkoppeln wollte, dieser Raum gemeiniglich nicht ausreichen würde, um den Inhalt und zugleich den Wortlaut zweier französischer Alexandriner aufzunehmen. So lassen sich denn für die Übertragung auch nicht annähernd bestimmte Normen aufstellen, sondern jeder Übersetzer muß sich von Fall zu Fall entscheiden, ob er mehr der Form, ob er dem Inhalt mehr Rechnung tragen, oder ob er, von beiden sich gleich weit entfernt haltend, in freiem Nachdichten neben dem Original herschreiten will. Daß dabei die mannigfaltigsten Abstufungen vorkommen können, liegt auf der Hand; hier genügt es, die wenigen Versuche näher ins Auge zu fassen, welche Schiller zweifellos gekannt hat und die auf seine Phädra-Übersetzung eingewirkt haben mögen.

II.

Im Jahre 1773 erschien Voltaires „Merope“ in Gotters Bearbeitung auf dem Weimarer Theater, einer der wenigen Versuche solcher Übertragungen, die durch den Druck und durch wiederholte Aufführungen und Kritiken³²⁸⁾ weiteren Kreisen bekannt wurden. Gotter wollte keine getreue Übersetzung geben, sondern wünschte dem Stück, welchem Lessing vor wenigen Jahren in der Hamburgischen Dramaturgie so heftig zu Leibe gegangen war, durch geeignete Veränderungen mehr Fülle und Lebenskraft zu geben. Wie weit er darin Lessings Ausstellungen beherzigte, das festzustellen, ist hier nicht der Ort. Es genügt zu betrachten, wie Gotter als Übersetzer verfuhr.

Der Anschluß an das Original ist verhältnismäßig gering. Viele Scenen sind ganz selbständig behandelt; andre bieten eine freie Übertragung des Französischen, wobei nur der Gedankengang und vereinzelte Anklänge bleiben. Etwa ein Drittel des

Ganzen ist wirklich übersezt; und selbst hier finden sich ausgedehnte Stellen, in denen Gotter vom Urtext abweicht. Man kann daher keine Musterleistung erwarten, aber voll Interesse wird man das Ringen mit der Form wahrnehmen und den richtigen Tact, mit dem schon bei diesem frühen Versuche der Übersetzer sich derselben Mittel bedient, welche später Goethe, Schiller und ihre Nachfolger bei gleichen Unternehmungen consequenter anwandten.

Kürzung des Ausdrucks unter Bewahrung des Inhalts, das ist, ganz allgemein gesprochen, die wichtigste Forderung. Schlegel rühmte mit vollem Rechte, daß in Gotters „Merope“ die Sprache gedrängter, gedankenreicher, nachdrücklicher und doch von gleicher Feinheit wie im Französischen sei. Viele Redewendungen sind vereinfacht, die beständig wiederkehrenden gleichen Worte, die Umschreibungen und Wiederholungen, die allzu häufige Namensnennung, die vielen Interjectionen und die wiederholte Anrufung der Götter sind sehr eingeschränkt. Viele entbehrliche Verse sind ganz gestrichen oder doch der umständliche Ausdruck sehr concentrirt. So ist z. B. der Vers I, 1, 19

Vous, pour qui tous les coeurs en secret réunis . . .

durch „Des Volkes Abgott! du —“ wiedergegeben; ein Vers, wie II, 4, 43

Eh! madame, d'où vient que vous versez des larmes?

nur durch die zwei Worte „Merope weint?“

Dabei zeigt aber Gotter, doch feines Gefühl für die charakteristische Form, wenn ihm ihre Verkörperung auch nicht immer gelingt. So wird er dem Parallelismus des Ausdrucks in dem Verse I, 2, 52

De lois qu'il ne corrompe, et de sang qu'il ne verse
gerecht durch die Übersetzung:

Kein

Geseß schreckt ihn — er weiß es zu verdrehn;

Kein Sterblicher — er schont des Blutes nicht.

Und hin und wieder gelingen ihm ganz vorzügliche Stellen, an denen genau der Vers dem Verse entspricht.

I, 1, 73 Tendres et premiers fruits d'une union si chère.

Die ersten Pfänder unsrer Zärtlichkeit.

I, 3, 50 Il est encor douteux si votre fils respire.

Wer bürgt dafür, daß dieser Sohn noch lebt?

I, 3, 73 f. Voilà mes droits, madame, et mon rang et mon titre;

La valeur fit ces droits, le ciel en est l'arbitre.

Dies, Königin, ist mein Verdienst — mein Recht;

Ein Recht, das selbst der Himmel anerkennt.

II, 6, 4 f. J'ai mal connu les dieux; j'ai mal connu les hommes:

J'en attendais justice; ils la refusent tous.

Verkannt hab' ich die Menschen und die Götter;

Ich hielt sie für gerecht — sie sind es nicht.

III, 2, 42 Pour son fils seulement Mérope avait vécu.

Sie hatte nur für ihren Sohn gelebt³²⁹).

Aber Gotter hatte vor und nach der „Mérope“ französische Tragödien im Versmaß des Originals übertragen und behandelte dieses mit unleugbarem Geschick und großer Feinheit. Kein Wunder drum, daß dieser befreundete Rhythmus sich auch bei der Bearbeitung der „Mérope“ einstellte und daher mancher französische Vers durch einen deutschen Alexandriner wiedergegeben wurde, sei es nun, daß dieser als ganze sechsfüßige Zeile sich einschlich, sei es, daß er sich aus den Bruchstücken zweier Verse zusammensetzte.

I, 1, 57 Si je n'ai plus de fils, que m'importe un empire?

Kann einer Welt Besitz mir meinen Sohn

Ersetzen?

II, 4, 3 La vertu sur le trône est ton plus digne ouvrage.

Die Tugend auf dem Thron

Ist eurer Werke schönstes³³⁰).

An solchen Stellen sieht man besonders, daß die Hauptschwierigkeit für den Übersetzer darin lag, das Original an Gedrängtheit des Ausdrucks zu übertreffen, was nur mit Auf-

gabe manches rhetorischen Schmuckes möglich war. Meistens muß darum Gotter, um die Zahl der Verse nicht zu überschreiten, sich zu ganz freier Wiedergabe entschließen:

I, 1, 1—3 Grande reine, écartez ces horribles images;

Goûtez des jours sereins nés au sein des orages.

Les dieux nous ont donné la victoire et la paix.

O, Königinu, entreiß dich diesem stummen,

Trostlosen Gram! Genuß der Ruhe, die

Der Sturm gebär! Die Götter sind versöhnt³³¹).

Wo er dagegen streng wörtlich übersezt, da braucht er mehr Verse, als das Original; und von dieser bequemerer Art des Übertragens ist nur noch ein Schritt zur Erweiterung des französischen Wortlauts durch freie Zusätze. Eines von den vielen Beispielen mag zeigen, wie der Bearbeiter dabei verfuhr.*

I, 1, 41 f. beklagt Merope ihren Sohn:

Mon coeur a vu toujours ce fils que je regrette,

Ses périls nourrissaient ma tendresse inquiète.

Gotter erweitert den ersten Vers zu sechs, den zweiten zu drei Zeilen:

Ach, immer seh' ich ihn!

Geschäftig stellt mir ihn die Phantasie

Auf jedem Schritte dar. In jeder Mutter,

Die einen Sohn umarmt, erblick' ich mich

Und ihn. Und wenn dem Schlummer die Natur

Erliegt, umflattert, bald als Knabe, bald

Als Jüngling, mich sein Bild. Selbst die Gefahr,

Die ihn umringt, selbst die Entfernung, selbst

Die Zeit, die Alles mindert — nährt in mir

Dieß brennende Gefühl.

Durch viele ähnliche Zusätze suchte er das Original, in welchem die Empfindung allzusehr durch ceremonielle Redewendungen eingengt ist, den Deutschen näher zu rücken; sobald ein Zustand gegeben war, erging sich Gotter unabhängig

in freier Ausmalung. Und oft gelingt ihm das vortrefflich; für den Schmerz und die Liebe der Mutter, für die sanfte Nührung und die Sehnsucht nach den Tagen des Friedens hat er überzeugende Töne, wenngleich er hie und da etwas süßlich wird. Dagegen fehlt ihm das Pathos der Leidenschaft; beispielsweise mußte ihm die Scene, in welcher Merope gegen Megisth den Doldh erhebt, ganz mislingen. Doch damit sind wir bereits bei den ganz frei nachgedichteten Scenen angelangt, und diese liegen jenseits der Thätigkeit des Übersetzers.

Als Goethe um die Wende des Jahrhunderts ein ähnliches Werk unternahm, mußte er nach manchen Richtungen hin den Fußstapfen Gotters folgen. Ob er, das mit Absicht und Bewußtsein that, oder ob ein solcher Anschluß durch das gleiche Unternehmen geboten war, ist schwer zu sagen. Wahrscheinlicher ist das Letztere.

Am Weimarer Hofe herrschte eine große Vorliebe für französische Dichtung; sie war begründet in der Erziehung, welche die Herzogin Anna Amalia einst genossen hatte und die sie auch ihren Söhnen hatte geben lassen. Und genährt worden war diese Vorliebe durch den zeitweilig alleinigen Einfluß Wiendlands. Goethe, der sich zu keiner Zeit von der Einwirkung der Franzosen hat frei halten können, hat dennoch in seiner ersten Weimarer Zeit ihre Übermacht zurückgedrängt. Wenn ihm in der Rede zum Shakespearetag die französischen Trauerspiele mit den langweiligen vierten Akten wegen ihrer verfehlten Nachahmung der Griechen wie Parodien vorgekommen waren, so ist es nicht erstaunlich, daß er in das „Jahrmarktsfest von Plundersweilern“ selber die feste Travestie einer haute tragédie einlegte. Nach und nach aber näherte er sich dem klassischen französischen Theater doch wieder, theils in unbefangener Würdigung, theils in eigenen Werken und durch seine künstlerischen Grundsätze, theils in direkter Nachbildung französischer Originale und im Einklang mit den Neigungen des Herzogs und des Hofes. Doch mußte sich zu diesen allgemeinen Wünschen erst

die direkte Anregung durch Humboldts Pariser Brief gesellen, um Goethe in den Jahren 1799 und 1800 zur Übersetzung zweier Voltaire'scher Trauerspiele, des „Mahomet“ und des „Tanfred“, zu bestimmen. Der Herzog war hoch erfreut über den Plan. „Die Uebersetzung Mahomets von Goethe soll hoffentlich eine Epoche in der Verbesserung des deutschen Geschmacks machen“³³²), schrieb er am 4. Januar 1800 an Knebel. Und mit Interesse folgte er der Arbeit, sowie der Ausführung, indem er bald den Kritiker und bald den Regisseur machte; Em. Meccanische Hoheit, so titulirte er Goethe in seiner Freude³³³).

Durch Goethes Tagebücher sind wir genau über die Einzelheiten der Entstehung unterrichtet. Am 29. September 1799 begann er in Jena die Übersetzung mit der zweiten Scene des ersten Aufzuges und beendete das Stück am elften Oktober mit Ausschluß der Eingangsscene, die erst am 17. und 18. Oktober folgte. Mehrfach wurde dann die Arbeit durchcorrigirt und Schiller zu Rate gezogen, bis sie am 17. November beendet war. Dann las Goethe die Übersetzung am 17. und 22. Dezember im Beisein des Herzogs und der Hofgesellschaft und bereitete im Januar 1800 durch sorgfältige Proben die Aufführung für den 30. Januar, den Geburtstag der Herzogin, vor³³⁴). Carl August war von der Darstellung nicht befriedigt, und wiederholte Nachproben waren nötig. Dann aber wurde das Stück in den folgenden Jahren oft gespielt³³⁵). Ähnlich erging es auch 1801 mit dem „Tanfred“. Goethe war den ganzen Januar hindurch krank; er konnte daher nur in seinem Hause den Schauspielern einige Winke geben und mußte im Übrigen Schiller die Leitung der Proben überlassen. Dieser aber vermochte sich weder in den Geist des Stückes recht einzuleben, noch stand er gerade damals in gutem Verhältnis zu den Schauspielern. Daher befriedigte die erste Darstellung am 31. Januar 1801 nur wenig, und es bedurfte im Februar

erneuter Proben unter Goethes Führung, um einen schönen Erfolg zu erzielen³³⁶).

Daß Goethe den „Mahomet“ nicht im Versmaß des Originals übertrug, war selbstverständlich; mit Ausnahme des vierten Aufzuges vom zweiten Teil des „Faust“ hat er nur in seiner Jugendzeit größere zusammenhängende Stücke in Alexandrinern abgefaßt. Aber wie einst bei Gotter, so gerieten unter die fünfsüßigen Jamben der Übersetzung auch bei Goethe einzelne Sechsfüßler. Nach und nach jedoch im Fortgang der Arbeit wurde er strenger und duldete endlich nur fünfsüßige Verse³³⁷). Ganz selten sind die Fälle, in denen selbst ein deutscher Alexandriner nicht ausreichte, um einen französischen wortgetreu wiederzugeben (so V. 331 = G. 378 f.).

Nach Möglichkeit bemühte sich Goethe, einen französischen Vers genau durch einen deutschen wiederzugeben; das ist besonders auffällig in der ersten Scene des Stückes, welche zuletzt übertragen wurde. Dennoch sind von den 1485 Versen Voltaires in dieser Weise doch nur 329, oder mit geringfügiger Abweichung vom strengsten Wortlaut 416 übersetzt worden, also nur etwa ein Viertel des ganzen Stückes. Aber unter diesen Versen sind die meisten mit hoher Kunst übertragen.

V. 247f. S'il est un vrai prophète, osas-tu le punir?

S'il est un imposteur, oses-tu le servir?

G. 280 f. Ist er Prophet, wie durdest Du ihn strafen?

Ist er Betrieger, und Du dienest ihm?

Sollte nun ein Fünfsüßler durchaus einem Alexandriner entsprechen, so fehlte nur noch, daß er auch wie der französische Vers in zwei gleiche Hälften zerfiel. Auch dies hat Goethe bisweilen erreicht, nämlich durch die klingende Cäsur nach der zweiten Hebung.

V. 269. Vois ce que nous étions, et vois ce que nous sommes.

G. 306. Sieh, was wir waren, siehe, was wir sind!

V. 437. Les mêmes sentiments nous animent tous deux.

G. 507. Ein Geist belebt uns, ein Gefühl durchdringt uns.

Überhaupt hatte Goethe oft Bedacht auf den Parallelismus der beiden Alexandriner-Hälften, den auch schon Götter darzustellen bemüht war; nur war er in der Nachbildung glücklicher als sein Vorgänger. Freilich ward dabei oft die knappe Form durchbrochen, und der Übersetzer griff zu dem bequemeren Mittel, je einen halben Alexandriner durch einen ganzen deutschen Vers wiederzugeben.

V. 18. Imposteur à la Mecque, et prophète à Médine.

G. 18f. Aus Mekka muß' er als Betrieger flüchten,
Medina nahm ihn als Propheten auf.

V. 130. Sans parents, sans patrie, esclaves dès l'enfance.

G. 141f. Nicht Vaterland, nicht Eltern kannt' ich je;
Mein Loos von Jugend auf war Sklaverei.

In freierer Weise:

V. 630. Faut-il donner mon sang? faut-il porter leurs fers?

G. 743f. O laß die Bande mich mit ihnen tauschen!

Willst Du mein Blut, es fließet gern für sie.

Schwieriger aber noch als die Nachbildung der Zwischenfälligkeit des Alexandriners war ihre Überwindung. Denn der Fünffüßler kann seiner Kürze wegen doch nur in Ausnahmefällen in zwei selbständige Hälften zerlegt werden; in der Regel muß er ein Ganzes bilden. Darum ist es oft notwendig, daß der Übersetzer im Deutschen die zwei getrennt neben einander stehenden Hälften in dem engeren Raum eines Quinars zu einem einheitlichen Satz zusammenzieht. Auch dies ist Goethe mehrfach ausgezeichnet gelungen.

V. 230. Sers-toi de ta raison, juge avec moi ton maître.

G. 261. Laß mit Vernunft uns Deinen Meister richten!

V. 572. Tu ravages le monde, et tu prétends l'instruire?

G. 670. Und Du, Verheerer, sprichst von Unterricht!

In dem weitaus größten Teile seiner Arbeit aber war Goethe stets vor die Wahl gestellt, entweder bei streng wörtlicher Übertragung die Verszahl zu überschreiten, was er häufig that, oder mit Beibehaltung dieser den Ausdruck zu verkürzen

und von allem Entbehrlichen zu entlasten. Und hier wandte er durchaus die Mittel an, deren sich schon Gotter bedient hatte. Wenn er also beispielsweise aus Voltaires Versen 1140 f.

C'est pour vous-même ici que ma débile voix

Vous implore aujourd'hui pour la dernière fois.

die Umschreibung, sowie die ganz überflüssigen Orts- und Zeitbestimmungen beseitigte, so blieb nichts übrig, was sich nicht bequem in zwei Fünffüßler fügte:

Zum letzten Mal ruft meine schwache Stimme

Um Euretwillen Euch inbrünstig an.

Es ist nicht zu leugnen, daß durch die Tilgung so vieler Epitheta, pathetischer Ausrufe, Namensnennungen und Umschreibungen der Ausdruck im Deutschen hie und da etwas mager wurde³³⁸). Aber Goethe hatte doch manchen Ersatz dafür: eine abwechslungsreichere Satzverbindung, die Wiedergabe des häufig auftretenden avoir und être und anderer farbloser Wörter durch sinnlich anschaulichere Ausdrücke, und endlich die gelegentliche Erweiterung wichtiger Begriffe und Sätze³³⁹). So entbehrt Goethes Sprache hie und da durchaus nicht der Pracht und Fülle, aber dieser Schmuck besteht nicht, wie so oft im Französischen, darin, daß jedes Wort sein ausgewähltes Epitheton erhält. Wo einmal in diesem Punkte Goethe das Original gar zu genau nachahmt, da wird auch seine Sprache überladen. V. 824f. Là, cette nuit, Zopire à ses dieux fantastiques

Offre un encens frivole et des vœux chimériques.

G. 997 ff.

Hier

In diesen Hallen ist der schwache Mann
Gewohnt, zu Nacht den Göttern seines Wahns
Mit nicht'gen Weihrauchswolken seiner Wünsche
Starrsinn'ge Thorheit zu empfehlen.

Im Allgemeinen jedoch schlägt Goethe mannigfaltigere Töne an; und während sich im Französischen die Erhabenheit des Stiles überall gleich bleibt, heben sich im Deutschen die Stellen, an welchen der Übersetzer einen gesteigerten Ausdruck

wählte, wirksam über die schlichte Größe seiner Durchschnittsrede hinaus. Mit wieviel einfacheren Mitteln aber Goethe arbeitet, mag ein Beispiel zeigen:

V. 209 ff. Ne sais-tu pas encore, homme faible et superbe,
 Que l'insecte insensible enseveli sous l'herbe,
 Et l'aigle impérieux qui plane au haut du ciel,
 Rentrent dans le néant aux yeux de l'Éternel?

G. 238 ff. Und weißt Du nicht, Du schwacher, stolzer Mann,
 Daß das Insekt, das sich im Halm verbarg,
 So wie der Adler, der die Wolken theilt,
 Dem Ewigen belebter Staub erscheine?

Auf solche Weise belebt und vertieft Goethe den Dialog, mäßigt die Übertreibung und Ruhmredigkeit, zerbricht die steifen Formen der Galanterie und läßt dafür das menschliche Empfinden mehr austönen³⁴⁰). Man erkennt, daß er — wie sehr auch ursprünglich äußere Rücksichten für die Inangriffnahme der Übersetzung bestimmend gewesen waren — sich doch später mit ganzer Seele dem Werke widmete. Der warme Ton der Rede in manchen Szenen beweist, welchen Eindruck diese auf den Bearbeiter gemacht haben; und an der größeren Anschaulichkeit und Plastik der Bilder und Erzählungen, welche Voltaire oft vermissen läßt, erkennt man Goethes Bemühen, das Original nach bester Kraft zu ergänzen. Manche Situation ist durch leise Überarbeitung des Dialogs eindringlicher gemacht worden, und allgemeine Sentenzen, welche Voltaire meistens ganz äußerlich in die Rede einfügt, erhalten nicht selten bei Goethe durch Bezugnahme auf die Verhältnisse, unter welchen sie gesprochen werden, ein tieferes Gepräge.

Das alles ist in erster Linie der Ermordungsscene (IV, 4) zugute gekommen, einer der besten des Originals, welche den Einfluß von Shakespeares „Macbeth“ nicht verläugnen kann. Auch Goethe vermochte Anklänge an dieses Drama nicht zu umgehen; er übersetzt beispielsweise die Worte: *Moi! je viens d'obéir* durch: „Sie ist geschehn, die That“. Und noch ein

zweites Bild trat ihm vor die Seele: aus seiner „Sphigenie“ die Scene, in welcher der Muttermörder den versöhnenden Einfluß der unbekannten Schwester erfährt und dann nach der tiefen Ohnmacht langsam wieder zum Leben erwacht. Goethe erweiterte den französischen Text durch solche Reminiscenzen.

V. 1186 ff. Seïde. Je sens que mes genoux s'affaissent.
(il s'assied.)

Ah! je revois le jour, et mes forces renaissent.

Quoi! c'est vous?

G. 1470 ff. Seïde. Ich kann nicht! meine Kniee sinken ein.
(Er setzt sich.)

Ach, wollte Gott, daß auch das Leben schwände!

Palmire. Palmire lebt; Du wolltest sie verlassen?

Seïde. Palmire, ruffst Du mir? Ich kehre ins Leben
Für Dich zurück. Wo bist Du?

Palmire. Hier, mein Freund!

Seïde. O Deine Hände, sie allein vermögen
Vom Rande der Vernichtung mich zu reißen.
Du lebst, ich fühle Dich, und ich bin Dein.

Überhaupt hat Goethe kaum in irgend einer Scene sich so frei bewegt, wie eben hier. Voltaire fehlt durchaus die Gabe, einen Vorgang in deutlichen Umrissen zu schildern. Diesen Mangel an malerischer Wirkung ersetzte Goethe durch eine selbstständig erfundene Schilderung von Sopirs Ermordung, der Neue Seïdes gab er einen tieferen Ausdruck in der Todessehnsucht des Jünglings.

Nichtsdestoweniger hat Goethe im Allgemeinen die Grenzen des Übersetzers nur selten überschritten und ist nicht zum freien Bearbeiter des Stückes geworden. Wäre er Schillers Räte gefolgt, so hätte er sich manche Eingriffe erlauben müssen, um das Interesse an der Handlung zu heben. Er hätte in erster Linie mehrere Auftritte, welche bei Voltaire hinter der Scene spielen und nur erzählt werden, auf die Bühne bringen und zu diesem Zwecke die Person des Hammon, bei Voltaire Hercide,

austreten lassen müssen. Aber obwohl Goethe diesen Vorschlag anfangs gut hieß, hat er ihn doch nicht ausgeführt³⁴¹⁾.

Nur wo Voltaire dem deutschen Gefühl und dem Ton der deutschen Bühne direkt widersprach, hat der Bearbeiter sich Änderungen erlaubt, sie betreffen aber nicht die Handlung oder den scenischen Aufbau, sondern lediglich die Charakteristik der Personen. Neun Jahre nach der Übersetzung des Stückes, am 2. Oktober 1808, hatte Goethe eine Unterredung mit Napoleon³⁴²⁾, in welcher dieser die Voltaire'sche Tragödie tadelte, weil darin der Weltüberwinder Mahomet eine so ungünstige Schilderung von sich selbst mache. Ganz dasselbe hat auch Goethe von Anfang an empfunden; nicht nur die Feinde des Propheten schelten diesen mit unbestimmten Worten unablässig hinter seinem Rücken, sondern Mahomet selbst entwirft von sich die ungünstigste Schilderung, und zwar oft in Superlativen, über die hinaus es keine Steigerung mehr gibt. Beides mäßigt Goethe. An die Stelle des Schmähens ins Blaue hinein tritt jetzt bei den Gegnern der positive Vorwurf der Betrügerei, der Lüge³⁴³⁾. Und Mahomet, welcher im Original gewissenlos und rachsüchtig genug ist, die Beseitigung Zopires unumwunden einen Mord zu nennen, Mahomet, welcher der Stimme des Blutes gegenüber fühllos ist und selber die Heuchelei als seine Waffe bezeichnet, trägt bei Goethe seine Schlechtigkeit doch nicht in so plumper Weise zur Schau. „Ich fühle mich zu ihrem Herrn bestimmt“ ist ein Zusatz, durch welchen der Machthaber ein mehr prophetenhaftes Ansehen erhält³⁴⁴⁾. Wie im „Großkophtha“ läßt Goethe den Betrüger sich nicht selbst als solchen charakterisiren, sondern verstärkt lieber die Mittel der Betörung. V. 839 f. Du plus saint appareil la ténébreuse horreur,

Les autels, les serments, tout enchaîne Séide.

G. 1018 ff. Der heiligen Gebräuche finstre Schrecken,
Verschlossene Pforten, ungewisses Licht,
Ein dumpfer Schwur, der ew'ge Strafen droht,
Umfingen seinen Sinn.

Solche geheimnisvolle Mittel dienen natürlich nur dazu, die Sinne Einzelner gefangen zu nehmen; Mahomet tritt daher bei Goethe nicht so sehr als Massenverführer auf, wie bei Voltaire. Das Volk hängt ihm nicht bedingungslos an, und er selber darf sich darum über dieses nicht mit so überlegener Geringschätzung auslassen³⁴⁵). Um so mehr betont Goethe die geheimnisvolle Macht, welche der Prophet über Einzelne hat, besonders über die beiden Geschwister Seide und Palmire, welche gewohnt sind, einzig auf ihn zu schauen und von ihm aus erst ihren Blick zu Gott zu richten. Dies Verhältnis hat auch Voltaire sicherlich genau so vor Augen gehabt, doch ist es ihm nicht gelungen, den Hörer zu überzeugen. Denn seine Charaktere sind allzu körperlos. Und daß er gar die wichtige Unterredung zwischen Mahomet und Seide, die im vierten Akt erwähnt wird, nicht auf die Bühne brachte, ist entschieden ein Mangel seines Talents. Die drei Verse 1051—3, in welchen er des Gespräches gedenkt, sind völlig nichts sagend. Hier läßt Goethe, obwol er in den Bau des Ganzen einzugreifen sich scheute, doch wenigstens einen Nachklang von Mahomets allgewaltigen Worten aus Seidens Munde ertönen:

Ein heil'ger Schauer überfiel mein Herz;
 Doch überredet war es nicht. Noch jezt
 Zuckt mir durch alle Glieder bald ein Krampf,
 Bald preßt er mir das Herz und bald das Haupt,
 Die Kniee wanken und die Hände sinken;
 Ich kann nicht vorwärts, nicht zurück. Doch bald
 Fühl' ich ein neues Feuer mir im Busen,
 Fühl' ich das Blut in raschem Puls belebt.

Ebenso suchte Goethe die Übermacht Mahomets über Palmirens Gemüt glaubhafter zu machen³⁴⁶). Das Mädchen, bei Voltaire ganz physiognomielos, tritt uns in der deutschen Bearbeitung menschlich viel näher. Gleich in der ersten Scene ist dafür gesorgt, daß der Hörer, welcher Palmire noch nicht kennt, aus Sopirs Worten den günstigsten Eindruck

von ihr bekommt; in der Jugend Reiz wird sie ihm als „edler Unschuld Bild“ geschildert. Gleich danach tritt sie auf und naht zutraulich ihrem unbekannten Vater; denn sie fühlt sich nicht in seiner Gefangenschaft, sondern in seinem Schutze. Rührend schmiegt sie sich mit ihren Bitten an ihn an. Und eben dies Gefühl der Hilflosigkeit, das auch in den Gesprächen mit Serbe (II, 1 und III, 1) wieder laut wird, macht es glaublich, daß das Mädchen so voll Vertrauen an Mahomet hängt. Mit lieblichem, innigem Ausdruck in ihren Reden, mit Kinderfinn, wie er selber sagt, wendet sie sich ihm zu. Ihn aber zieht nur das sinnliche Begehren zu dem Mädchen; in einem Monologe, den Goethe (IV, 1) ziemlich selbständig erfand, begrüßt Mahomet die Nacht, die ihm Palmire und die Stadt überliefern soll. Bis zum Beginne des fünften Aktes bleibt das Mädchen arglos in der unseligen Täuschung; als ihr dann aber die Binde von den Augen genommen wird, da bricht sie plötzlich in leidenschaftlichen Jammer aus. Statt des matten Wunsches V. 1374 f.

Puissent la Mecque ensemble, et Médine, et l'Asie

Punir tant de fureur et tant d'hypocrisie!

erschallt laut ihr Kampfruf:

Auf, Meffa! Auf, Medina! Asien,

Bewaffne Dich, die Wuth, die Heuchelei

Zu strafen!

Und Worte der äußersten Verachtung aus dem Munde des sterbenden getäuschten Kindes beschließen das Stück.

Nach ganz denselben Grundsätzen verfuhr Goethe bei der Übertragung des „Tanfred“, nur daß er sich hier noch größere Freiheit nahm. Dazu veranlaßten ihn zwei Umstände. Einerseits hatte der Verfasser selbst sich von dem alten Zwange dadurch entfernt, daß er nicht mehr regelmäßig je zwei Alexandriner zu einem Couplet verband, sondern durch freie Reimstellung und sogar Dreireim dem Dialog mehr Beweglichkeit gab. Zum Andern aber wurde die Goethesche Über-

setzung beeinflusst durch die Art ihrer Entstehung. Ursprünglich wollte er den „Tanfred“, zu dessen Bearbeitung er sich vielleicht schon am 14. November 1799 entschlossen hatte, mit ziemlicher Strenge übersehen. Und die „edleren Eingeweide“ des Stückes, deren sich Goethe im Juli 1800 versicherte, nämlich etwa die Scenen II, 4—7, III, 1—6 und IV, 1—4, sind im engen Anschluß an das Original wiedergegeben. Dann aber unterbrach Goethe die Arbeit; am 22. bis 24. November rückte sie ein wenig vorwärts, doch erst im Dezember 1800 wurde sie fertig. Damals jedoch war Goethe nicht ganz freiwillig, sondern hauptsächlich auf Ifflands Drängen an die Vollenbung gegangen. Denn dieser wünschte das Stück schon am 18. Januar 1800 in Berlin aufzuführen. Und so kam es, daß Goethe, um das Werk schneller beenden zu können, große Teile des ersten und fünften Aufzuges, sowie manche dazwischen liegende Scene und sämtliche Aktschlüsse frei nachdichtete³⁴⁷).

Die Mittel Goethes zur Belebung der Sprache und andre Einzelheiten seiner Übersetzungskunst hier eingehend zu betrachten, ist nicht nötig; es würde lediglich zur Wiederholung des oben Gesagten führen. In noch höherem Maße als bei „Mahomet“ mußte der Übersetzer nachhelfen. Denn wenn Voltaire auch den Versbau mannigfaltiger gestaltete, die Sprache des Stückes ist eintöniger, als die seiner früheren Werke. Im Satzbau und in der Wahl der Worte ist so wenig Abwechslung, in der stets hochgeschraubten Ausdrucksweise doch so wenig Leben, daß hier eine reichere Auswahl der Farben nötig war. Oft ließ sich im Deutschen die Steigerung innerhalb einer Rede schon dadurch erreichen, daß nur nicht von Anfang an gleich das höchste Pathos angestimmt wurde. Doch war mit solchen äußerlichen Eingriffen nicht überall genug gethan; wo Töne tiefer Leidenschaft laut werden sollten, da mußte Goethe seine eigene Sprache reden. An solchen Stellen zeigt sich auch die Überlegenheit des Fünffüßlers als dramatischen Verses über.

den Alexandriner. Wenn der Überschwang des Gefühls plötzlich alle Schranken durchbricht, dann darf nicht der Vers diese Naturgewalt allzu eng einzudämmen suchen. Frei muß der Strom der Empfindung hinbrausen; er ebbt nach einer Weile wieder in das Bett des Verses zurück. Diese Ungebundenheit der Bewegung ist aber nur dem fünffüßigen Jambus, niemals dem Alexandriner möglich; und keine noch so vollendete Deklamation kann etwa in Amenaïdens Worte:

Oppresseurs de Tantcrède, ennemis, citoyens,

Soyez tous à ses pieds, il va tomber aux miens.

gleichen Jubel hineinlegen, wie er an sich schon aus der deutschen Übertragung tönt:

Und wenn Tantredens Unterdrücker, wenn

Sich Feinde, Bürger ihm zu Füßen werfen,

Die Wonne fühl' ich ganz; denn er ist mein.

Solche Innigkeit treffen wir bei Goethe oft an, er ist an Macht der Worte so reich, wie weise im Verschweigen. Gerade die Erkenntnis der Unmöglichkeit, das Unsagbare mit Worten auszudrücken, fehlt Voltaire ganz. Das alte wahre Wort von Matthias Claudius:

Shakspeare und Voltaire, der Eine

Ist, was der Andre scheint:

Meister Aronet sagt: ich meine

Und Shakspeare — weint,

dies Wort läßt sich auch auf Goethe und Voltaire anwenden. Gerade der „tragische Jammer“, welcher Jenem so zusetzte, fand doch bei ihm einen einfacheren und tieferen Ausdruck zugleich. Daneben aber zeigte Goethe hier ebenso wie im „Mahomet“ seine Überlegenheit über den französischen Dichter besonders da, wo es galt, die anschauliche Schilderung eines Zustandes, eines Bildes, einer Landschaft zu geben. Seine Erinnerungen an Italien belebten sich; man spürt es an der Wärme des Tones, der man überall begegnet, wo von dem schönen Lande die Rede ist.

So trug er aus eigenen Erlebnissen bisweilen etwas in das fremde Drama hinein, während er in Manchem, was Voltaire seinerseits aus der eigenen Überzeugung geschöpft hatte, diesem nicht folgen konnte. Das Lob seines Volkes, das der französische Dichter mehrfach in langen Tiraden anstimmt, ließ Goethe fort, wie er überhaupt Alles austilgte, was durch die Geschichte Frankreichs in den vierzig Jahren, die zwischen der Abfassung und der Übersetzung des Stückes lagen, eine andre Bedeutung erhalten hatte. Mehrfach betont Voltaire, daß der „Tanfred“ in einer Republik spielt, und oft genug wird von der Freiheit und Gleichheit aller Staatsbürger geredet. Goethe war in der Wiedergabe des Wortes *liberté* äußerst vorsichtig. Wo er einmal von „Freiheit“ spricht (1285 f.), da fügt er gleich hinzu: „jenes hohe Recht, sich selbst Gesetz zu geben.“ *Les citoyens sont frères* gibt er wieder durch „Freunde sollen alle Bürger sein“; und einen Satz wie *l'injustice à la fin produit l'indépendance*, der geradezu ein Motto für das letzte Jahrzehnt französischer Geschichte sein konnte, ließ er lieber ganz fort²⁴⁸). Goethe stand der französischen Revolution zwar nicht kühl, nicht gleichgültig gegenüber, er verstand die Bewegung sehr wohl; aber er konnte sie nicht billigen. Denn ihm, der nur das klare Auge des Überschauenden für wacker hielt, den Grund der Erscheinungen zu erkennen, und der nur dem Erkennenden die Fähigkeit zu heilen beimaß, ihm konnte eine urteilslose, tumultuarisch erregte Menge nicht als Schöpferin neuer gedeihlicher Lebensnormen gelten. Die Ausichtslosigkeit des Beginns verstimmte ihn; der zum Herrschen Geborene wußte, wie schwer es sei, sich selbst Gesetze zu geben. Um jeder Mißdeutung vorzubeugen, strich er daher lieber in seiner Tanfred-Bearbeitung die Stellen, in denen die republikanische Freiheit verherrlicht wird. Es war das um so eher möglich, als sie für das Stück selbst ziemlich belanglos sind.

Sein Hauptaugenmerk richtete Goethe, wie im „Mahomet“, auf die größere Vertiefung und Folgerichtigkeit der Charaktere.

Er bezeichnete das Stück einmal in einem Briefe an Schiller kurz als „Die Ritter“ und deutete damit an, wo für ihn der Schwerpunkt der Bearbeitung liege. Nicht als eine Liebestragödie fand das Drama seinen Beifall; denn in der Darstellung der Neigung Tanfreds und Amenaids ist Voltaire über die alten conventionellen Formen nicht hinausgekommen. Goethes Interesse wurde vielmehr dadurch erregt, daß das Stück ausschließlich in ritterlichen Kreisen spielt und alle Ereignisse durch die Anschauungen und Vorurteile dieses Standes bedingt sind. So weit es anging, trug Goethe dieser Voraussetzung Rechnung und beseitigte darum Alles, was dem Glanze des Rittertums widersprach oder ihm zur Unehre gereichte. Er konnte natürlich das Verbannungsurteil und die übrigen harten Maßregeln wider Tanfred, die ersten Bedingungen der ganzen Handlung, nicht aufheben, wol aber den Rittern nach der Erkenntnis ihrer Ungerechtigkeit edlere und kräftigere Entschlüsse beilegen, anstatt sie mit schlaffer Reue sich zufrieden geben zu lassen. Desgleichen mußte die Feindschaft zwischen Christen und Sarrazenen eine der wichtigsten Voraussetzungen bleiben. Aber dadurch, daß Goethe den Beherrscher der Ungläubigen, Solamir, in günstigeres Licht rückte, erreichte er zweierlei: einerseits zeigten die Heerführer in Syrakus jetzt durch die Würdigung des Feindes größeren Edelsinn, andererseits wird der Verdacht glaubhafter, daß Amenaide dem Muselman ihre Neigung zugewandt habe. So brachten fast alle Änderungen in der deutschen Bearbeitung doppelten Gewinn; denn indem eine Person dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren ließ, fiel gleich ein heller Widerschein auf sie selbst zurück. Dem Ritterrat gereicht es bei den Hörern zum Vorteil, daß er nicht blind ist für die Tapferkeit Tanfreds, über den er doch das Verbannungsurteil fällt. Und dieser selbst spricht zu eigenen Gunsten und zum Vorteil derer, welche ihm Unrecht gethan, wenn er seine Anhänglichkeit an die undankbare Stadt kundgibt und gegen den Schluß des Stückes der un-

glücklichen Amenaide jeden Vorwurf erspart³⁴⁹). Die Werthschätzung des Gegners gereichte auch dem Orbassan zum Vortheil. Gegen Tanfred mußte er zwar naturgemäß zurücktreten; er mußte der rauhe Krieger, in den Augen seines Feindes sogar der rohe Mann bleiben. Dem Hörer aber durfte er unter dem trozigen Gebahren die edle Gesinnung zeigen. Er blieb der glücklichere Nebenbuhler Tanfreds, doch ohne die selbstsüchtigen Absichten, die ihm Voltaire unterschob. Wie König Thoas der Iphigenie, so naht er bei Goethe der Amenaide³⁵⁰).

Gegen die breite öffentliche Handlung treten bei Voltaire die intimeren Beziehungen der Personen erheblich zurück. Goethe ließ aber auch diese nicht aus den Augen, obgleich er im Wesentlichen das Stück als ein Schauspiel ansah, d. h. als ein Spiel, in welchem Alles zur Schau aufgestellt sei. Das Verhältnis Arfirs zu Amenaide suchte er zu vertiefen; die unablässige Sorge Beider um ihre gloire ersetzte er durch innigere Theilnahme von Vater und Tochter für einander. Dann erklärt sich auch der Wechsel der Stimmungen besser. Je milder sich Arfir von Anbeginn gegen seine Tochter zeigt, desto tiefer ist er gekränkt, sobald er ihre Schande erfährt. Als aber dann (IV, 6) das Mädchen ihm seine Herzensneigung gesteht und er sein Kind schuldlos weiß, da jubelt der Greis — den Goethe bis dahin absichtlich im Ton der Rede älter dargestellt hatte als Voltaire — jugendlich auf und verabschiedet sich von ihr am Ende der Scene mit der alten väterlichen Besorgnis.

Amenaide andererseits, deren edle Gesinnung und hohen Geist Jedermann anerkennt, fühlt sich selbst doch nur so lange in dem Bewußtsein ihres Wertes sicher, als sie einen Rückhalt an ihrem Vater hat. Sobald sie jedoch erfährt, wem sie als Gattin folgen soll, zeigt sie sich gänzlich hilflos. Anmutig ist Alles, was sie sagt, und doch sehr eindringlich. Wie sie ihrer Mutter mit inniger Liebe gedenkt, so lehnt sie sich in

kindlichem Vertrauen an ihren Vater. Noch als der schwere Verdacht auf sie gefallen ist, erwartet sie von ihm Beistand. Aber sie sieht sich in ihrer Hoffnung getäuscht, ihr tiefer Schmerz läßt sie harte Vorwürfe aussprechen; doch selbst für diese hat sie später Worte der Abbitte. Milde und versöhnend sollte sie sich darum aller Erwartung gemäß auch am Ende des Stückes zeigen. Hier aber hat Goethe unbegreiflicherweise sich ziemlich eng an die Vorlage gehalten: auch in der deutschen Bearbeitung bricht Amenaide mit Flüchen auf den Lippen zusammen³⁵¹). -

Vielleicht hätte Goethe bei größerer Muße eine solche Inconsequenz nicht begangen. Denn nie darf man die gegen den Schluß hin immer größer werdende Cile der Abfassung außer Acht lassen. Konnte Goethe doch seinen Hauptplan zur Hebung des Stückes nicht verwirklichen, nämlich die Verbindung der einzelnen Aufzüge durch Chöre in den Zwischenakten. Einen Vorschlag zur Ausführung sandte er an Zffland³⁵²), wir kennen also in großen Umrissen die Absichten des Bearbeiters; ausgearbeitet aber wurde nichts, und über die Veranlassung zu diesen lyrischen Episoden kann man nur eine Vermutung aufstellen. Daß es sich nicht nur um ein Experiment, eine Verbindung von antikem Chor und Opernensemble handeln sollte, und daß diese Wiederbelebung eines alten Kunstmittels nicht lediglich in Goethes Vorliebe für eine Verbindung des Schauspiels mit der Musik ihren Grund hatte, ist von vornherein anzunehmen. Wahrscheinlich sollte die Einführung der Chöre den Grundfehler des Voltaireschen Stückes, die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, vermindern. Und gewiß war kein Mittel zur Erreichung dieses Zweckes einfacher zugleich und wirksamer, als eben dieses; es sei denn, daß Goethe an dem Bau des Stückes selbst hätte rütteln wollen.

Die französische Tragödie nämlich bringt niemals eigentliche Volksszenen auf die Bühne, trotzdem in den meisten Dramen das Volk als solches durch Huldigung oder Aufruhr

die wichtigsten Entscheidungen hervorrufen. Irgend ein Bote, oft sehr untergeordneten Ranges, ein Soldat oder eine Magd bringt die Meldung von solchen Kundgebungen. Der Hörer aber hat dabei immer nur den Eindruck, daß die Personen der französischen Tragödie oft das Unglaublichste glauben und an dem Zweifellosesten zweifeln. Wenn Goethe nun den Hörer, ausgehend von den Ereignissen des eben gespielten Aufzuges, durch Chöre und Einzelgesänge, welche sich unmittelbar anschlossen, zu dem nächstfolgenden Akt hinüberleitete, so wurde das Stück selbst dadurch gar nicht berührt; das Mißtrauen oder die Leichtgläubigkeit der handelnden Personen blieb wie sie war. Aber zweierlei wäre doch erreicht worden: der Zuschauer hätte eine stärkere Überzeugung von der äußeren Wahrheit und Wichtigkeit der Ereignisse gewonnen, und andererseits wäre der Stimmungsgehalt jeder einzelnen Situation durch die Breite der Ausführung deutlicher geworden.

Die beiden Voltaire-Übertragungen Goethes haben das gemein, daß sie, genau wie Götters „Merope“, eine Verbindung von getreuer Übersetzung und freier Bearbeitung sind. Bei Goethe ist der Anschluß an das Original enger, als bei seinem Vorgänger, aber wirklich wortgetreue Wiedergabe findet sich doch nur etwa in der Hälfte jedes Stückes. Es ist, als ob die kleinen Veränderungen, welche der Übersetzer bei der Übertragung aus einem Versmaß in das andre notwendig vornehmen mußte, ihn immer wieder anreizten, sich auch größere Freiheiten zu gestatten. Die Folge war, daß in fast allen Beurteilungen des „Mahomet“ sowohl als des „Tancred“ eine Unsicherheit herrscht, ob man sie mehr als Voltairesche oder als Goethesche Werke auffassen solle. Lob und Tadel stuft sich danach mannigfaltig ab³⁵³). Und selbst Schiller, welcher die Technik der Übersetzung und die in Aussicht genommenen Veränderungen gewiß schon vor ihrer Ausführung kennen lernte, konnte kein bündiges Urteil aussprechen. Aus seinem Gedicht „An Goethe“ weht uns eine unbehagliche Kühle entgegen.

Nach einem kräftigen Protest gegen die französische Tragödie im Anfang des Gedichts vermag er am Schluß nur durch eine Hintertür das Stück auf die deutsche Bühne zu führen. Als einen Ausnahmefall verteidigt er Goethes Vorhaben, als Führer zum Bessern, nicht als Muster läßt er Voltaire gelten; und die vorlezte Strophe ist ein kurzer Auszug aus W. v. Humboldts Pariser Brief, in welchem gleichfalls die französische Schauspielkunst lediglich als Erziehungsmittel für die deutschen Schauspieler empfohlen worden war. Nur um der tieferen Absichten willen vermochte also Schiller die Arbeit Goethes willkommen zu heißen; und nur ähnliche Beweggründe konnten ihn selbst einige Jahre später zur Übersetzung von Racines „Phädra“ veranlassen.

III.

Schillers Urtheil über die französische Litteratur beruht auf einer festeren Grundlage als seine Anschauungen von andern fremden Litteraturen. Denn während er diese meistens nur in Übersetzungen las, war er der französischen Sprache soweit mächtig, daß er sie zwar nicht fließend sprechen, aber doch mit Leichtigkeit lesen konnte. Ob er jedoch hier von jeher die Übersetzungen verschmäht und zu den Originalen gegriffen hat, ist fraglich. Denn Schillers Ansichten sind sich nicht stets gleich geblieben. In seiner Frühzeit, aus welcher wir eine ziemlich ungünstige Censur über seine französischen Kenntnisse besitzen³⁵⁴), verwarf er in Bausch und Bogen die gesammte Dramatik jenseits des Rheins³⁵⁵). Später ließ er Unterschiede gelten und wurde in reiferem Alter immer nachsichtiger.

Der Umschwung scheint in der Zeit eingetreten zu sein, als ihn der „Carlos“ beschäftigte. Damals hat er eine ganze Reihe französischer Dramen, und zwar diesmal sicher im Original, gelesen, ja, noch mehr, er hat auch von ihnen gelernt. Denn

nicht nur weist die Sprache des „Carlos“ mancherlei Gallicismen auf³⁵⁶⁾, sondern auch inhaltlich berührt sich Schillers Tragödie mit manchen französischen Stücken. Außer Campistrons „Andronicus“ kommen hier in erster Linie zwei Werke von Racine, die „Phädra“ und der „Mithridates“, in Betracht. Beide behandeln ein Liebesverhältnis zwischen Stiefmutter und Stiefsohn; doch sind im Einzelnen so große Abweichungen vom „Carlos“ in den Voraussetzungen der Handlung vorhanden, daß eine Entlehnung schon von vornherein ausgeschlossen war und nur in wenigen Szenen sich Berührungspunkte finden. In der „Phädra“ handelt es sich um die von vornherein verbrecherische, unerwiderte Liebe der Stiefmutter zu ihrem Sohne; hier zeigt die Handlung gar keine Ähnlichkeit mit Schillers Drama. Größer ist die Verwandtschaft zwischen dem „Carlos“ und dem „Mithridates“; doch auch hier liegen Unterschiede vor. Der „Carlos“ ist auf einen tragischen Schluß hin angelegt, der Conflict beruht auf einer unveröhnlichen Feindschaft zwischen Vater und Sohn, die Liebe des Prinzen zu seiner Stiefmutter ist erst durch die unglücklichen Verhältnisse zum Verbrechen geworden. Der „Mithridates“ läuft dagegen auf eine glückliche Lösung hinaus: Monime ist nur die Braut, noch nicht die Gattin des Königs, Xiphares darf sich öffentlich der Geliebten nähern, sobald der Tod des Vaters bekannt wird; und Mithridates selbst, als er dennoch lebend zurückkehrt, aber sein Ende nahen fühlt, vereinigt Monimes Hand mit der des geliebten Sohnes. Nur je eine Scene aus den beiden Racineschen Dramen findet ihr Gegenstück im „Don Carlos“. Wie Phädra der Denone, so gesteht Philipps Sohn, da er nicht länger zu schweigen vermag, dem Marquis Posa seine jetzt sündige Liebe; aber Carlos ist nur ein Opfer unseliger Politik geworden, er darf rückhaltlos in Klagen ausbrechen und braucht sich seiner einst reinen Neigung nicht zu schämen, ihn drängt es zu reden, während die Gattin des Theseus lieber verstummen und sterben möchte. Die entsprechende Scene zwischen

Xiphares und Arbates im „Mithridates“ (I, 1) zeigt keinerlei Übereinstimmung mit den beiden obigen, es sei denn etwa, daß das Wort des Xiphares:

Tu sais par quels efforts il tenta sa vertu
erinnern könnte an Carlos' Andeutung:

Ich weiß,

wie Philipp lieben kann, und wie er freite.

Dagegen ist eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der Unterredung des Xiphares mit Monime und derjenigen des Carlos mit der Königin. In beiden Fällen ist die Leidenschaft auf Seiten des Jünglings, während Monime ihre Liebe nur leise andeutet, Elisabeth wenigstens nicht leugnet, was sie für Carlos empfindet. Und besonders gegen den Schluß beider Unterredungen ist eine Abhängigkeit nicht zu leugnen.

Xipharès. je vous promets

De vous mettre en état de ne me voir jamais!

Monime. C'est me promettre plus que vous ne sauriez faire.

Carlos. Ich schwöre,

und schwöre ihnen, schwöre ewiges — —

O Himmel nein! nur ewiges Verstummen,

doch ewiges Vergessen nicht.

Königin. Wie könnt' ich

von Carlos fordern, was ich selbst zu leisten

nicht Willens bin?

Die entsprechende Situation in Racines „Phädra“ dagegen, die Scene also, in welcher die Königin dem Stieffohn ihre Leidenschaft gesteht, deckt sich keineswegs mit jener Liebes-scene im „Don Carlos“. Viel eher mag dieser Auftritt Schiller bei der großen Unterredung der Fürstin Eboli mit Carlos vorgeschwebt haben. In beiden Fällen sucht ein von Liebe entflammtes Weib einen ahnungslosen Jüngling, der eine andre Reigung im Herzen trägt, in seine Netze zu ziehen, und der Höhepunkt beider Scenen ist ein Mißverständnis, welches sich nur jedesmal nach der Lage der Dinge modificirt. Weil dort

die Prinzessin, hier Hippolyt, dort die Verführerin, hier der Verführte in ungewisses Schwanken zwischen Verstehen und Missverstehen gerät, so wird in jenem Falle die verblendete Fürstin Eboli den Irrtum als Wahrheit auslegen, in diesem Theseus' Sohn sich selbst der richtig gedeuteten Liebeswerbung wie einer Sinnestäuschung erwehren.

Seitdem Schiller als eine Vorbereitung zum „Don Carlos“ eine Reihe französischer Dramen im Urtext gelesen und studirt hatte, lernte er über die haute tragédie unbefangener urtheilen. Schon in der Rede über die stehende Schaubühne, am 26. Juni 1784, zeigte er sich empfänglich für ihre Schönheiten. Hatte er bislang Pierre Corneille als ein Muster von Unnatur hingestellt, so ließ er von nun an auch ihm Gerechtigkeit widerfahren, ohne sich doch gegen seine Schwächen und die der französischen Tragödie überhaupt zu verschließen. Wiederholt aber nahm Schiller Racines Werke aus, wenn er seinen Tadel gegen die französischen Classiker laut werden ließ. Störte ihn auch hier bisweilen die Manier, so bot dieser Dichter doch viele Schönheiten zum Ersatz³⁵⁷⁾. Daß freilich seine Stücke auf der deutschen Bühne wieder Wurzel fassen sollten, das war nicht seine Meinung.

Doch auch in diesem Punkte wurde er nachgiebiger, als im Jahre 1799 Humboldts Pariser Brief auf das erziehlche Element, das auch für die Deutschen in den französischen Tragödien enthalten sei, hinwies. Schiller gab offen vor aller Welt seine Zustimmung zu dem Wiederbelebungsversuch, um der pädagogischen Absichten willen, die mit ihm verknüpft waren; er verteidigte Goethe, der einst „die Schleichhändler des Geschmacks über den Rhein zurückgejagt hatte“³⁵⁸⁾, da dieser Voltaire's „Mahomet“ auf die deutsche Bühne brachte. Als Schiller aber diesen Schritt gethan und ein französisches Stück, wenn auch nur unter Bedingungen, in Schutz genommen hatte, als darauf die Aufführung dieses ersten und eines zweiten Voltaire'schen Dramas gelungen war, da ergaben sich die Folgen

von selbst. Carl August in seiner Vorliebe für das classische französische Drama und seinem Interesse auch für die zeitgenössische Litteratur der westlichen Nachbarn konnte sich stets auf diesen Erfolg berufen, um sein Verlangen nach weiteren Übersetzungen zu rechtfertigen. Wiederholt hatten sich beide Dichter über die Möglichkeit der Erfüllung dieser Wünsche beraten und Schiller sich immer ablehnend verhalten; erst im Jahre 1803 gab er nach und las auf des Herzogs Verlangen eine ganze Anzahl moderner französischer Theatralia durch. Die Folge war, daß er zwei Stücke von jenem fruchtbaren Lustspieldichter übersetzte, dessen Stücke in den nächsten Jahrzehnten in Bearbeitungen von Rozebue, Iffland, Blum und Lebrun viel auf deutschen Bühnen gegeben wurden, von Louis-Benoît Picard.

Schiller ging ohne große Lust an die Arbeit und beendete sie schnell. Wol hätte die eine der beiden Komödien, der „Parasit“, Gelegenheit zu einem interessanten Experiment geben können. Das Original nämlich, *Médiocre et rampant*, ist in Alexandrinern abgefaßt; und gewiß wäre es lohnend gewesen, zu versuchen, ob sich nicht etwa für leichte Behandlung der Alexandriner im deutschen Drama hätte erhalten können, oder ob eine Umdichtung des französischen Versmaßes in deutsche Fünffüßler sich auch für das Lustspiel bewährte. Aber Schiller betrachtete das Ganze nur als Gelegenheitsarbeit und übertrug das Stück in Prosa. Dadurch ist viel von dem ursprünglichen Charakter verloren gegangen; selbst das Lied „An der Quelle saß der Knabe“, welches Schiller einlegte, ist nicht so graziös wie die Minneklage des Troubadours im Original und überdies für den vorliegenden Fall um eine Strophe zu lang. Manches erscheint ohne das poetische Gewand sehr dürftig, und obwohl Schiller oft streng wörtlich übersetzte und sogar viele Gallicismen stehen ließ, waren Eigentümlichkeiten des Alexandriners in deutscher Prosa doch nicht wiederzugeben. Im Ganzen mußte der Übersetzer sich bestreben, knapper im Ausdruck zu sein, denn die geschwägigen französischen Verse mit ihren vielen Wieder-

holungen wirkten oft nur durch die leichte Form; während ihr Inhalt höchst dürftig war. Trotz mancher Kürzungen ist aber der Dialog in Schillers Übertragung stellenweise doch zu breit und platt. Man glaubt manchmal, ein Stück von Iffland zu lesen; und Iffland war es ja auch, der die Rolle des Parasiten Selicour mit Vorliebe spielte.

Gern hätte Schiller, welcher den scenischen Aufbau des Originals bewunderte, auch der Charakterzeichnung gleiche Vollendung gegeben. Aber er sah voraus, daß er dann ein ganz neues Stück hätte schreiben müssen; denn nur unter einem so leichtgläubigen, blödsichtigen Minister konnte ein Streber wie Dorival-Selicour aufkommen. So begnügte sich denn Schiller damit, die beiden Gegner Varoche und Selicour dadurch etwas zu contrastiren, daß er Jenen derber und heftiger, oft in volkstümlichen Wendungen und Bildern sprechen ließ, während sich der Andre gewählter und vorsichtiger ausdrückte. Dieser Gegensatz war schon dadurch zu erreichen, daß nur die Rolle des Varoche im angedeuteten Sinne verändert wurde, die des Selicour aber ziemlich unverändert blieb³⁵⁹). Leider stand dem Übersetzer aber ein so einfaches Mittel der Charakteristik nicht zu Gebote, wie dem französischen Dichter, welcher den Dorival einfach als Tartuffe et pâtelin bezeichnet.

Noch mehr als im „Parasiten“ ließ sich Schiller gehen bei der Übersetzung des dreiactigen Lustspiels „Encore des Ménechmes“, das schon als Original in Prosa abgefaßt war. Auf einen natürlichen, leichten Ton kam es ihm an, weder übertrug er ganz wörtlich, noch auch so frei, daß man von einer Bearbeitung des Stückes reden könnte; es war nur eine bequeme Wiedergabe im Stile Kogebues. Bearbeitet wurde das Stück erst in Hamburg; die Varianten in der historisch-kritischen Ausgabe zeigen, daß es dort nicht nur derber — oder wie das Theatermanuscript sich ausdrückt: massiver — im Ton wurde und eine Bereicherung durch eine Reihe von elenden Späßen erhielt. Es wurde vor allen Dingen so eingerichtet,

daß, wie in Regnards „Ménéchmes“ oder in Bonins „Drillingen“, die Verwechslungsrollen von Einem Schauspieler gespielt werden konnten. In Hamburg gab Herzfeld die Doppelrolle.

Den äußeren Erfolg der beiden Kleinigkeiten hat Schiller selbst vorausgesehen; sie wurden an mehreren Bühnen gegeben und unterhielten das Publikum ein paar Abende. Lange konnten sie nicht im Repertoire bleiben, weil sie den Reim eines frühen Untergangs in sich trugen. Der „Kesse als Dunkel“ war an sich zu unbedeutend, der „Parasit“ veraltete schnell. Bei den Franzosen hatte das Stück besonders deshalb Interesse gefunden, weil es, wie viele Picardsche Lustspiele, ganz für den Moment geschrieben war und ein getreues Bild der Pariser Gesellschaft darbot, wie diese sich durch die Wirren der Revolution gestaltet hatte. Als sich das Zeitbild veränderte, verstand man das Stück nicht mehr und hielt die Charaktere für verzeichnet. Und dieses Urtheil trat in Deutschland mit noch größerer Berechtigung auf als in Frankreich³⁶⁰).

In Weimar wurde in der Folgezeit das französische Drama mehr gepflegt als bisher. Dieselben beiden Racineschen Stücke, welche auf Schillers „Don Carlos“ eingewirkt hatten, traten ihm im Beginn des Jahres 1804 noch einmal besonders nahe. Am 27. Januar las Frau von Staël die „Phädra“ vor, und drei Tage später, am Geburtstag der Herzogin, wurde der „Mithridates“ in Vodes Übersetzung gegeben³⁶¹). Und wenn sich Goethe und Schiller auch immer wieder gegen diese „abgelebten Werke“ und ihr „aufgedunsenes Pathos“ sträubten, sie mußten doch, um nicht durch ihren Protest Anstoß zu erregen, den Reigungen des Hofes ihren Zoll entrichten, insbesondere jetzt Schiller, an welchem überhaupt in jener Zeit der Klatsch allzugroße Nachgiebigkeit gegen fürstliche Launen auszusprechen hatte³⁶²).

Am Ende des Jahres, wol Anfang December, beschloß er, den „Britannicus“ von Racine in Fünffüßlern zu übersetzen. Er kam nicht über die erste Scene hinaus; aber das Bruch-

stück, welches uns erhalten ist, läßt genau die Arbeitsweise des Dichters erkennen. Wo ihm gleich ganze Verse gelingen, da ist er gewöhnlich weitläufiger als der französische Text und leistet also auf Wiedergabe der charakteristischen Einzelheiten des Originals Verzicht. Wo er diese aber nachzubilden sucht, da verfährt er meistens so, daß er zunächst das Wichtigste der Form oder des Inhalts aus dem französischen Verse heraushebt und im Deutschen nachbildet, dann erst den weiteren Wortlaut dem übrig gebliebenen Raum anpaßt und demgemäß verkürzt oder erweitert.

Auch an eine Fortsetzung des „Britannicus“, ein Trauerspiel „Agrippina“, dachte er. Gestützt auf Tacitus' Annalen XII bis XIV, skizzierte er einen Plan, der unter den übrigen Entwürfen aufbewahrt ist³⁶³). Die Racinesche Tragödie fordert allerdings dringend eine Fortsetzung, und die zwei wichtigsten Fragen wollte Schiller beantworten: Wie wird sich der Charakter Neros weiter entwickeln? Was wird das Schicksal Agrippinas sein? In kräftigen Strichen zeichnet Schiller den Charakter. Agrippina ist im höchsten Maße schuldbelastet, aber immer doch ist sie Neros Mutter und gegen ihn nicht schuldig. Sie selbst hat ihren Sohn durch Mord und Verrat auf den Thron gebracht, jetzt will sie ihm alle bösen Mittel sparen. Er aber ist seit dem Tode des Britannicus unaufhaltsam auf den Weg der Gewissenlosigkeit und Gewaltthat geraten; deshalb steht ihm die Mutter überall im Wege, und er beschließt sie aus dem Wege zu räumen.

Sei es nun, daß dieser Entwurf sich der Britannicus-Übersetzung in den Weg stellte, sei es, daß Schiller wirklich, wie er im Januar 1805 Goethe mitteilte, für die Schauspielerin Becker eine Rolle schreiben wollte: er ließ die beiden Stücke aus der Zeit des Nero liegen und übersetzte vom 27. December 1804 bis zum 14. Januar 1805 in 26 Tagen die „Phädra“ von Racine³⁶⁴). Das Stück war der deutschen Bühne nicht fremd; aber nur geringwertige Übersetzungen und Bearbeitungen

existierten³⁶⁵). Und selbstverständlich wollte Schiller nicht so sehr eine französische Tragödie, als vielmehr ein Drama in dem neuen theatralischen Stil gewinnen; „denn ein Stück mehr auf dem Repertorium zu haben, ist von größerer Bedeutung als man glaubt“, war seine Ansicht wie diejenige Goethes.

Die Phädra-Übersetzung ist das letzte große Werk, welches der Dichter ganz vollendet hat. Er war krank, während er die Arbeit ausführte, und doch hat er sie in kürzerer Zeit vollendet, als selbst Goethe in gesunden Tagen seine Tautred-Übersetzung. Der Plan der Ausführung lag von vornherein klar vor ihm: er wollte eine gewissenhafte Übersetzung schaffen, ohne sich eine Abänderung zu erlauben. Den Stil, welchen Gotter und Goethe nur stellenweise, unterbrochen von Partien freier Bearbeitung, durchgeführt hatten, wollte er consequent durch das ganze Stück hindurch beibehalten. Aber wie deutlich ihm auch das Ziel vor Augen lag, der Weg dahin ist ihm nicht leicht geworden. Aus den Resten des Manuscripts ersuchen wir, wie er mit der Form gerungen hat, er, der Meister der fünffüßigen Jamben. Gewiß ist es nicht zu leugnen, daß sich in dem Werke viele Spuren der schnellen Arbeit vorfinden. Wer das Ziel metrischer Betrachtungen darin sieht, dem Dichter die fehlerhaft gebauten Verse nachzuzählen, der wird z. B. in der „Phädra“ 54 Fälle finden, in denen Schiller Anapästien unter die Jamben gemischt hat. Auch Vier- und Sechsfüßler ließen sich zeigen. Aber es ist damit nichts erreicht. Denn hier werden wir einmal durch des Dichters eigene Handschrift darüber belehrt, daß solche regelwidrig gebaute Verse durchaus nicht immer Nachlässigkeiten sind. Wie schwer Schiller die Übertragung mancher Stellen geworden ist, beweist die Rede der Phädra B. 1419—1439. Als er nach immer erneuten Versuchen endlich ans Ende dieses Abschnittes gelangt war, genügte ihm das Erreichte doch noch nicht, und er übersezte das Ganze von Anfang an noch einmal. Nun finden sich in dieser Rede aber doch noch zwei Sechsfüßler, die nach gemeinem

Brauch unter die groben Verstöße zu rechnen wären, wenn nicht die Handschrift selbst sie verteidigte. Vers 1424 lautete ursprünglich:

Sch wick ihm aus, du triebst mich ihn zu sehn.

Und erst nach der zweiten Übersezung der Rede hat Schiller der Deutlichkeit halber geschrieben:

Sch flohe Hippolyt, du triebst mich ihn zu sehn.

Der andre Vers gar, 1434, widerstrebte jeder Übertragung durch einen Fünffüßler. Immer wieder hat der Dichter neue Versuche gemacht, den Widerspänstigen zu beugen. Denn Schiller war durchaus nicht gleichgültig in diesem Punkte und ließ kein Mittel unversucht, solch eine „sechsfüßige Bestie“ gefügig zu machen. Als ihm z. B. die Übertragung des Racineschen Verses

Et je fuirai ces lieux que je n'ose plus voir

ursprünglich nur durch den Alexandriner

Und fliehe diesen Ort, der mir gefährlich wird
möglich war, da zog er zur Vermeidung des Sechsfüßlers die Wiedergabe durch zwei ganze Verse vor:

Und fliehe diesen Aufenthalt, wo ich

Für meine Ruhe schon zu lang verweile.

Und erst zum Schluß gelang ihm die Fassung:

Und fliehe diesen Ort der mich beängstigt³⁶⁶).

Treu diesem Plan, hat Schiller an der Handlung und den Charakteren nichts geändert. Denn daß Hippolyt gelegentlich ein wenig männlicher auftritt, nicht gar zu väterliche Töne im Gespräch mit Aricia anschlägt, dagegen über seinen eigenen Vater sich mit hoher Achtung äußert, daß andererseits Aricia etwas hingebender und ihre Liebe im Gegensatz zu der Leidenschaft Phädras keusch und rein erscheint, — das sind Kleinigkeiten, die nicht ins Gewicht fallen. Nur das Eine könnte man hervorheben, daß allgemein die Personen in Momenten der Leidenschaft weniger über die Angemessenheit ihrer Gefühle reflektiren (R. 232, 307, 1603).

Sonst bleibt einzig das Verfahren der Übersetzung zu betrachten, das in den Hauptpunkten sich mit demjenigen Goethes deckt und nur strenger durchgeführt ist³⁶⁷). Denn nie hat sich Schiller soweit vom Original entfernt, daß er eine ganze Rede, geschweige eine Scene selbständig bearbeitete; von Interpolationen hat er die Übersetzung gänzlich frei gehalten. Vers für Vers wurde übertragen; wo er einmal die Reihenfolge ändert, ist die Veranlassung dazu meistens die, das Wichtige gebührend hervorzuheben.

J'ai même défendu par une expresse loi

Qu'on osât prononcer votre nom devant moi.

Selbst deinen Namen vor mir auszusprechen

Verbot ich durch ein eigenes Gesetz.

Und ebenso hat er nur, um matte Wiederholungen zu sparen, gelegentlich eine Zeile getilgt. Auffallend bleibt höchstens die Auslassung der Verse 346—348. In jener Scene bringt Denone, um Phädra den Entschluß zu sterben auszureden, zwei Argumente vor: Sie dürfe leben, weil nach dem Tode des Theseus ihre Liebe kein Verbrechen mehr sei, und sie müsse sogar leben um ihres unmündigen Sohnes willen. Nur dieser zweite Grund ist für Phädra maßgebend; und doch ließ Schiller gerade die Schilderung der hilflosen Lage des Kindes weg.

Die Mittel zur Verkürzung des Wortlauts blieben die gleichen wie bei Goethe; oft war durch asyndetische Nebeneinanderstellung der Sätze, durch eine leichte Wendung des Ausdrucks vom Aktiv ins Passiv oder von der negativen Form in die positive, durch Tilgung entbehrlicher Wiederholungen und Verdoppelungen schon genug erreicht; oft auch ließ sich ein Substantivum sammt seinem Epitheton mit Erhöhung der poetischen Wirkung in ein einziges Compositum zusammenziehen. Auf diese Weise erreichte Schiller, daß in einer großen Zahl von Fällen genau ein deutscher Vers einem französischen entsprach. Es gelang ihm dies noch leichter als Goethe, weil er in seinen eigenen Werken mehr und mehr auf die Ver-

einzelung des Verses zugeschritten war. Man hat öfter bei ihm den Eindruck, als ließen sich Alexandriner gar nicht anders als in deutsche Fünffüßler übertragen.

R. 191 ff. Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
 Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
 Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
 Depuis que votre corps languit sans nourriture.

Sch. 211 ff. Dreimal umzog den Himmel schon die Nacht,
 Seitdem kein Schlummer auf dein Auge sank,
 Und dreimal wich die Finsterniß dem Tag,
 Seitdem dein Körper ohne Nahrung schmachtet.

Auch die Halbierung des Quinars durch die klingende Cäsur nach der zweiten Hebung, die schon bei Goethe als die glücklichste Lösung der Zweiteilung sich darbot, finden wir wieder.

R. 890. Votre trouble présent, votre douleur passée.

Sch. 953. Dein jeß'ger Schrecken, dein bisher'ger Gram.

R. 1092. Examinez ma vie, et songez qui je suis.

Sch. 1175. Prüfe mein Leben, denke, wer ich bin.

R. 1128. Tu te feins criminel pour te justifier.

Sch. 1213. Du giebst dich strafbar, um dich rein zu waschen.

Und ebenso wiederholt sich das Bestreben, die zwei selbständigen Alexandrinerhälften in der Übersetzung zu einem einheitlichen Satzgefüge zu verbinden.

R. 1019. J'ai vu lever le bras, j'ai couru la sauver.

Sch. 1092. Da fiel ich ihr in den erhobnen Arm.

Oft aber ließ sich wie bei Gotter und Goethe ein französischer Vers doch nur durch einen deutschen Alexandriner wiedergeben, der natürlich nicht immer als solcher gedruckt zu sein braucht, sondern sich auch aus den Bruchstücken zweier Fünffüßler ergeben kann.

R. 122 f. Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?

Quels courages Vénus n'a-t-elle pas domptés?

Sch. 131 ff.

Kann man

Sich auf der Bahn des Herkules verirren?

Wie stolze Herzen hat nicht Venus schon

Bezähmt!

Es ist das keine bloße Construction, die Verse, die zwischen den Zeilen entstehen, als Alexandriner aufzufassen. Schiller selbst hat sie als solche empfunden. Der Vers R. 1130 ist in der Handschrift übersetzt durch:

Ich kam mit Zittern dieß Geständniß dir zu thun,
und diese Worte bilden eine einzige Zeile; erst hinterdrein wurden die Worte „zu thun“ an den Beginn des nächsten Verses gerückt. Denn niemals hat Schiller, wie schon oben gezeigt ist, gern sechsfüßige Verse stehen lassen; weit lieber griff er, wenn der Wortlaut eine knappere Fassung nicht duldete, zu dem Behelf, einen Alexandriner durch zwei deutsche Verse wiederzugeben, meistens jede Halbzeile durch einen ganzen Fünffüßler. Ward dadurch auch hie und da die Rede geschwähig, so war doch unter Umständen dies Verfahren auch zu billigen; denn wenn gar zu oft und lange Vers für Vers übersetzt wird, so erscheint der Dialog endlich im Deutschen zerhackt. Das empfand Schiller sehr wohl. Darum nahm er seine Zuflucht zu einem Mittel, welches ebenfalls schon Goethe, aber nicht so häufig, angewandt hatte: wie im Französischen je zwei Verse durch den Reim an einander gefesselt sind, so band er sie durch Enjambement, ließ also, indem er zwar dem Wortlaut Gewalt anthat, doch ihre Zusammengehörigkeit bestehen.

R. 91 f. Tu sais comme à regret écoutant ce discours,
Je te pressais souvent d'en abrégier le cours.

Sch. 102 f. Du weißt, wie peinlich mir bei der Erzählung
Zu Muth war, wie gern ich sie verkürzte!

R. 693 f. Que dis-je? cet aveu que je te viens de faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?

Sch. 742 f. Was soll ich sagen? Dieß Geständniß selbst,
Das schimpfliche, denkst du, ich thats mit Willen?

R. 1353 f. Et Phèdre, tôt ou tard de son crime punie,
N'en saurait éviter la juste ignominie.

Sch. 1469 f. Und früher oder später, sei gewiß,

Wird Phädra schmachvoll ihr Gebrechen büßen.

Schon diese Beispiele zeigen, wie stark bei solchem Verfahren der Ausdruck gekürzt werden mußte. Und nur im Hinblick auf diesen Übelstand konnte es nicht durchgängig angewandt werden, obgleich es dem Wesen der Alexandrinerdichtung am besten gerecht wurde. In dem übrigen Theile seiner Übersetzung hat darum Schiller entweder zwei französische Verse durch drei Duinare wiedergegeben, wobei jedoch der Wortlaut übermäßig aufgeschwellt werden mußte, oder er übertrug ohne alle Rücksicht auf den französischen Versbau.

Diesem Verhalten gegenüber der äußeren Form entsprach durchaus die Behandlung des Wortlauts. Gleich weit hält sich die Übersetzung auch hier von slavisch engem Anschluß und allzu großer Selbständigkeit fern. Bisweilen zwar zeigt sich der Dramaturg, dem der Sinn höher steht als der Wortlaut und der stets die Bühnenwirkung im Auge hat. Der Dialog wird durch mannigfaltigere Satzformen und kräftigere Accente belebt, gern malt der Übersetzer eine gegebene Situation, einen Seelenzustand mehr aus, er wendet allgemeine Reflexionen auf den vorliegenden Fall an; und während der französische Dichter sich bestrebt, stets erhaben zu reden, selbst auf Kosten der Klarheit, befließt sich Schiller größerer Deutlichkeit und Einfachheit. Aber diese Änderungen sind gering gegenüber dem vorherrschenden Bemühen, die Racinesche Diktion nach Möglichkeit treu wiederzugeben. Nicht nur, daß Schiller die Antithese, die Anapher und andre rhetorische Figuren beibehielt, die einmal von dem Stil der haute tragédie untrennbar sind, wenn sie sich auch oft als Nothbehelf zur Füllung des Verses ausweisen: er ging sogar so weit in der Nachbildung, daß seine Sprache gelegentlich Gallicismen enthält oder doch Wendungen, die im Deutschen ungebräuchlich sind, sich dagegen im Französischen

oft finden. Und wenn er hie und da dem Racine etwas entzieht, so sorgt er in entsprechender Weise an andrem Orte wieder für Ersatz. Nur wo der französische Sprachgeist dem deutschen durchaus zuwiderlief, wie bei der Verbindung von Verben sinnlich-anschaulicher Thätigkeit mit abstrakten Substantiven, da ließ sich Schiller auch nicht einmal zu Compromissen herbei.

Besonders war er dort rücksichtslos, wo er Manier entdeckte und wo conventionelle Formen inhaltsleer austraten. Racines Sprache ist prächtiger, gewählter als diejenige Corneilles und Voltaires; aber wie die Vorzüge, so treten auch die Mängel sehr ins Licht. Es ist ja staunenswert, wie dieser Dichter es versteht, jeden Ausdruck der gewöhnlichen Umgangssprache zu ersetzen, aber seine Umschreibungen sind auch oft sehr gesucht. Und schlimmer noch ist es, daß bei dem beständigen Haschen nach erhabenen Wendungen und Umschreibungen das Gefühl für die erste, einfachste Bedeutung der Worte oft verloren gegangen ist. Racine hätte sonst z. B. nicht von einer flamme si noire sprechen können oder in den häufig wiederkehrenden Wendungen mit voir so weit den Begriff des Sehens vergessen dürfen, um zu sagen: il se vit immoler, er sah sich hinmorden. Hier und an ähnlichen Stellen waren Änderungen dringend nötig. Das unaufhörliche Anrufen der Götter wurde sehr beschränkt, die Steifheit, die Galanterie, die Eleganz gemäßigt, die Ruhmredigkeit, die Berufung auf die gloire und die Anreden nach Rang und Stand vermindert. Dafür brachte Schiller zum Ersatz in manche Rede größere Innigkeit und ließ wirkliche Leidenschaft ertönen, statt bloß erzählter. Auch die vielen eingestreuten Eigennamen verringerte er um ein Bedeutendes und wählte lieber, wie auch in seinen eigenen Dramen, allgemeine Anreden: „Herr“, „Gebietlerin“, „Königin“. Ebenso übersehte er in der weitaus größten Zahl der Fälle Seigneur und Madame, wick also hier von Goethes Praxis ab, der diese Anreden nur den Untergebenen im Ge-

sprach mit ihren Gebietern beilegte, gewöhnlich aber ganz wegließ.

Vermindert und nach Möglichkeit umgangen mußten ferner die vielen Umschreibungen werden. Eine größere Unnatur ist kaum zu denken, als wenn der einfache Gedanke: Theseus hat verboten, mit der Aricia Kinder zu zeugen, von Racine ausgedrückt wurde:

Il défend de donner des neveux à ses frères.

Und doch sind solche gelegentliche Ausschreitungen lange nicht so störend, wie die einförmigen, immer wiederkehrenden Umschreibungen durch Hilfsverba und der Ersatz der Personalpronomina durch Substantiva mit dem Possessivum. Es gibt kaum etwas Langweiligeres, als diese gewundene Ausdrucksweise, die einmal zum Stil der französischen Tragödie gehört. Selbst die vielgeschmähte Wiederholung der gleichen Wörter: fatal, funeste, mortel u. s. f. ist nicht so störend. Hier liegt sogar die Gefahr nahe, daß man gegen die französischen Dichter aus Mangel an Sprachgefühl ungerecht wird. Um billig zu urteilen, thut man gut, sich ein ähnliches Verhältnis im Deutschen vor Augen zu führen.

Ausdrücke, wie fatal und funeste, klingen dem Ohr des Franzosen so erhaben und vieldeutig zugleich, daß sie, noch so oft wiederholt, ihre Wirkung nicht verfehlen; schlimm nur ist, daß dem letztgenannten Wort in den meisten Fällen der elende Reim le reste angehängt ist. Der deutsche Übersetzer kann dem französischen Original mit seinen Wiederholungen nicht immer folgen, denn die deutsche Sprache besitzt kein Wort, welches den ganzen Inhalt des funeste oder fatal wiedergibt; „verhängnisvoll“, „schicksalschwer“ und Ähnliches ist nur ein schwacher Nothbehelf für einzelne Fälle. Dagegen hat die deutsche Sprache ihrerseits wieder den Vorzug, zahlreiche Worte zu besitzen, die so tief sind, daß eine ganze Reihe von französischen Umschreibungen sie nicht wiederzugeben vermag. Ein Beispiel aus Schillers „Phädra“ macht es klarer. Denone nennt die Liebe

der Phädra remords (218) und crime (887), Phädra selbst spricht der Vertrauten gegenüber gleichfalls von crime (241, 307, 864), von einer flamme si noire (310), einer flamme adultère (841), dann wieder von fureurs (853), und Schiller hat an all den bezeichneten Stellen stets das eine Wort „Schuld“ (241, 950, 264, 339, 342, 901, 912, 926). Mit scheinbarem Recht dürfte daher ein Franzose hieraus gegen die Übersetzung den Vorwurf der Einförmigkeit, der Wortarmut herleiten, wenn er sich nicht vorhielte, welch eine Wucht der Anklage in diesem kurzen Worte liegt, das für Schiller „der Übel größtes“ bedeutete.

Manche Eigentümlichkeit von Schillers Phädra-Übersetzung ist daraus abzuleiten, daß diese unmittelbar für die Bühne bestimmt war. Dauernderen Wert hätte sie wol erhalten, wenn sich der Dichter noch enger an das Original gehalten hätte. Aber ihm lag ja eben daran, dem durch ihn selbst begründeten dramatischen Stil ein neues Werk zu gewinnen. So sehr reichte sich diese Übersetzung Schillers eigenen Dramen an, daß der Dichter, wie er es auch sonst bisweilen that, sich hie und da selbst citirte, statt wörtlich zu übertragen.

R. 4. Je commence à rougir de mon oisiveté.

Sch. 3. Nicht länger trag ichs, müßig hier zu weilen.
berührt sich mit Melchthals Worten:

Nicht ertrag ich's länger,

Als ein Gefang'ner müßig hier zu liegen,
während die ursprüngliche Fassung lautete:

Die müßge Ruh ertrag ich länger nicht.

Wie Wallenstein sich Max Piccolomini gegenüber bezeichnet als den „Freund, den Vater deiner Jugend“, so sagt auch Hippolyt von Theramen:

Du warst der Freund, der Führer meiner Jugend (79).
Der frühere Wortlaut dagegen war:

Mein Führer warst du damals mein Gefährte.

Und Racine schreibt (73):

Attaché près de moi par un zèle sincère.

R. 443. J'aime, je l'avoûrai, cet orgueil généreux.

Sch. 478. Den edeln Stolz der großen Seele lieb ich.
erinnert an „Turandot“ 2348 f.

Wo ist der edle Stolz

Der großen Seele?

Und so ließen sich noch manche Anklänge, besonders an den „Wallenstein“, nachweisen. Vor allen Dingen ist hier die Erzählung zu nennen, welche Theramen von dem Tode Hippolyts gibt. Ludwig von Wolzogen berichtet in seinen Memoiren, daß Schiller bei der Schilderung von dem Todesritt des Mar Piccolomini an jenes berühmte Vorbild in Racines „Phädra“ gedacht habe³⁶⁸). Kein Wunder, daß ihm später die eigene Dichtung wieder vor die Seele trat, als er am Ende seines Lebens das französische Stück übersezte, und daß sich nun wörtliche Anklänge zwischen beiden Erzählungen finden. Auch hat die Romanze „Der Kampf mit dem Drachen“ auf die Schilderung des Meerungeheuers in der „Phädra“ eingewirkt.

Am 30. Januar 1805 wurde das Stück in Weimar zum ersten Mal gespielt, wo es recht gut gefiel; wenige Monate später schon ward es bestimmt, Schillers Totenfeier einzuleiten. Dann wurde es bald wieder vom Spielplan abgesezt; und wo es an anderen Orten zur Aufführung kam, verschwand es gleichfalls nach kurzer Zeit wieder³⁶⁹). Die Pietät gegen den Übersetzer hat in den folgenden Jahrzehnten noch manche vereinzelt Darstellung hervorgerufen, ein reines Interesse an dem Werke selbst ist aber nirgends laut geworden. Auch in dieser Form erwies sich das classische Drama der Franzosen auf der deutschen Bühne nicht mehr als lebenskräftig. Und doch war die Schiller'sche Übersezung in ihrer Art ein Meisterwerk, lebendiger als die Goetheschen Bearbeitungen Voltairescher Stücke; sie war die vollkommenste Umdichtung einer französischen Alexandriner-Tragödie in ein deutsches Jambendrama, wie es besonders durch Schiller ausgebildet war. Gewiß wird Keiner

einen solchen Ausgleich zwischen zwei in sich verschiedenen Kunstgattungen unbedingt gut heißen, noch weniger darf man ein Werk von dauerndem Wert erwarten. Läßt man aber nur für jene Zeit und den nächsten theatralischen Zweck, den Goethe und Schiller im Auge hatten, einen solchen Versuch des Ausgleichs gelten, so hat Schiller seine Aufgabe glänzend gelöst. Bei engem Anschluß an den französischen Text hat er doch ein Werk geschaffen, das sich partienweise wie ein Original liest. Ihm mußte das Unternehmen auch besser gelingen als Goethe, weil er einen Dichter übertrug, der ihm in vielen Punkten näher stand, als Voltaire seinem Übersetzer, und weil es seiner Begabung leichter ward, manche Eigentümlichkeiten des französischen Dialogs nachzubilden. Die Bearbeitung einer haute tragédie erfordert eine pomphaste Sprache, wie sie Schiller von Natur mehr eigen war als Goethe und wie er sie auch in seiner „Phädra“ anwandte. Wenn man nun auch zugeben muß, daß hier beide Dichter wesentlich von der Verschiedenheit ihrer Originale beeinflusst waren, für Schiller also durch Racines hohes rhetorisches Pathos klar der Weg vorgezeichnet war, Goethe dagegen einen Dichter ergänzen mußte, der sich nie zu solchen Höhen der Leidenschaft und Begeisterung hebt, wie sein berühmtes Vorbild, so bleibt dennoch das Eine bestehen: So sparsam in der Anwendung rhetorischer Mittel ist die Sprache in keiner französischen Tragödie wie in Goethes „Mahomet“ und „Tancred“. Hier ist ihm Schiller mit seiner „Phädra“ überlegen.

Schluß.

Mit der Phädra-Übersetzung schließt Schillers dramaturgische Thätigkeit ab. Über die verschiedenartigsten Gebiete hat sie sich erstreckt, aus vier Litteraturen der deutschen Bühne Stoff zugeführt. Aber so abweichend von einander die zur Bearbeitung gewählten Dramen sind, Schillers Verfahren ist im großen Ganzen stets das gleiche gewesen. Dadurch, daß er — abgesehen von den zwei Picardischen Lustspielen — seit dem „Wallenstein“ stets den fünffüßigen Jambus, und zwar als ausgesprochen dramatischen Vers mit Berücksichtigung seiner vielseitigen Verwendbarkeit pflegte, dadurch ferner, daß er seinen ausgebildeten Stil auf die Werke anderer Dichter übertrug und endlich in jedem Falle seine ganze glänzende theatralische Begabung einsetzte und keine Dramen fürs Papier, sondern für die Darstellung und für ein vielköpfiges Publikum schrieb, durch alles dies hat er zwar große Erfolge errungen, aber auch nicht selten den fremden Stücken Gewalt angethan. Die Urtheile über die Bühnenbearbeitungen sind darum weit von einander abweichend. Schon wo Schiller nur als Übersetzer auftrat, sich also ziemlich nahe an den Urtext hielt, war doch dieser Anschluß Vielen nicht eug genug.

Wer von der Übertragung eines Werkes aus einer fremden Sprache völligen Ersatz für das Original verlangt, der wird sich nur selten oder nie von ihr befriedigt fühlen. Denn so getreu kann Keiner zugleich den Wortlaut, die Form und den Sinn wiedergeben, daß sie sich völlig mit dem Vorbild

decken; und steht ihm selbst alles äußere Rüstzeug zu Gebote, in Einem kann er dem Original nie folgen: Wie jeder Ton seine Nebentöne mit erklingen läßt, so erweckt jede Vorstellung oder ihr äußeres Sinnbild, das Wort, eine Reihe von Nebenvorstellungen, die niemals in zwei Sprachen dieselben sein können, weil sie durch Gleichklang mit andern Wörtern, durch Nebenbedeutungen desselben Wortes und vieles Andre bedingt sind. Goethe sagt daher mit Recht in den „Sprüchen in Prosa“: „Übersetzer sind als geschäftige Kuppler anzusehen, die uns eine halb verschleierte Schöne als höchst liebenswürdig anpreisen: sie erregen eine unwiderstehliche Neigung nach dem Original“³⁷⁰). Und kräftiger noch drückt sich der Italiener aus: Traduttore traditore.

Schiller nun will solche Neigung nach dem Original nie erwecken; er will es nicht ersehen, sondern gänzlich vergessen machen. Schon in seiner Frühzeit schrieb er: „Von einer Übersetzung fordere ich, daß sie Treue mit Wohlklang verbinde; daneben den Genius der Sprache, in der sie geschrieben ist — nicht aber den der Originalsprache athme“³⁷¹). Und bei dieser Auffassung von der Pflicht eines Übersetzers blieb er im Wesentlichen stehen; er suchte möglichst deutsche Werke zu schaffen, und manche Eigentümlichkeit des fremden Textes wurde darum in seiner Wiedergabe verwischt.

Noch weiter ging er in den Bühnenbearbeitungen. Würde man einmal die sämtlichen Kritiken über eines und dasselbe dieser Werke addiren, so würde sich höchst wahrscheinlich ergeben, daß jede Änderung, welche Schiller vorgenommen, ihre Gegner und ihre Verteidiger gefunden hat. Bei solcher Verschiedenheit der Urtheile ist es um so nötiger, daß der Dramaturg von vornherein feste Grundsätze für seine Bearbeitung habe. Solche fehlten nun Schiller in der That nicht; ja, man kann sagen, daß sie unter Umständen zu fest und zu eng waren. Schillers ausgesprochene, starke Individualität tyrannisirte bisweilen die fremden Werke mehr, als es Goethes elastischere Begabung im

gleichen Falle that. Während Schiller sich rücksichtslose Eingriffe in Goethes „Egmont“ gestattete, ließ Goethe die Auftritte der Regentin wieder herstellen; während Jener am „Rathan“ starke Kürzungen vornahm, wollte dieser das Stück „restauriren“. Goethe hatte mehr Pietät für die Werke Anderer. Selbst wo er gelegentlich frei verfuhr, wie in den Bearbeitungen Voltairescher Dramen, wollte er zwar zum „Tanfred“ Chöre hinzudichten, das Stück selbst aber unverändert lassen; und auch im „Mahomet“ ging er mit seinen Eingriffen nicht so weit, wie es Schiller vorgeschlagen hatte. Nur an Shakespeareschen Tragödien war auch Goethe geneigt, umfassende Veränderungen vorzunehmen. Nicht allein gab er dem Schiller'schen „Macbeth“ seinen Beifall, er wünschte sogar noch einen Monolog Malcolms für den vierten Akt hinzugedichtet zu sehen; und wie schonungslos er im Jahre 1812 „Romeo und Julia“ behandelte, ist zur Genüge bekannt.

Wegen der vielen Freiheiten, welche Schiller sich nahm, ist der absolute Wert seiner Bühnenbearbeitungen nicht so groß, wie die Bedeutung, welche sie für den Dichter und für den damaligen Stand des Theaters hatten. Stets wählte Schiller solche Stücke, die entweder durch einen geschickten Aufbau oder durch sorgfältige Charakterzeichnung hervorragten. Nach eben diesen beiden Richtungen hat ihn daher die intensive Beschäftigung mit den fremden Meisterwerken vervollkommenet. Gewöhnlich gingen Schillers eigene Dramen aus einer musikalischen Gemüthsstimmung hervor; es war anfangs die Empfindung da ohne klaren Gegenstand. Bei solcher Art des Arbeitens hatte er aber im weiteren Fortschreiten des Werkes viel mit dem Stoff zu ringen und war sogar bisweilen in Momenten der Schaffenslust um einen solchen verlegen. Darum war gegen seine sonstige Produktionsweise die dramaturgische Thätigkeit ein wolthätiger Gegensatz; denn hier war nicht nur der Stoff, sondern schon seine künstlerische Gliederung Voraus-

Auch in der Charakterzeichnung, besonders in der Darstellung der Frauen, zeigt sich gegen die frühere Zeit ein großer Fortschritt. Wol ist es bemerkenswert, daß Schiller in seiner Jugend keine weibliche Charaktere entwerfen konnte, weil er sie nicht kannte. Aber nur aus eigenen Erlebnissen ist die größere Lebenswahrheit von Schillers späteren Frauengestalten nicht abzuleiten. Denn manche unter ihnen deutet doch ganz bestimmt auf ihr litterarisches Vorbild hin und beweist, welchen Einfluß das eindringende Studium fremder Werke, wie es die Bühnenbearbeitungen voraussetzen, auf den Dichter ausgeübt hat.

Vor allen Dingen kam aber Schillers dramaturgische Thätigkeit der Ausbildung des neuen Weimarer Bühnenstils zugute, der darauf ausging, Wahrheit mit Schönheit zu verbinden. Wahr sollte das menschliche Empfinden sein, wahr alle Leidenschaft, wahr und tief die Charaktere in ihrer unbegränzten Zusammensetzung; schön, wenn auch gelegentlich von den Formen des täglichen Lebens abweichend, die äußeren Mittel der Darstellung, Deklamation und Mimik. Die Wahrheit mußte von vornherein in den Dichtungen liegen, und der Schauspieler, der sie darstellen sollte, mußte sie schon von Hause mitbringen; sie mußte dem Künstler wie dem Kunstwerk angeboren sein. Die Verkörperung der Schönheit dagegen, die Gewöhnung an edle Haltung und Bewegung, die Kunst schöner Rede konnte durch Erziehung erreicht werden³⁷²).

Deshalb hatte Goethe als Theaterdirektor sein Augenmerk einerseits auf ein ausreichendes Repertoire, andererseits auf die Ausbildung der Schauspieler gerichtet. Wenn Schiller gelegentlich zwischen Vers und Prosa schwankte, so durfte nach Goethes unerschütterlicher Überzeugung im höheren Drama nur der Fünffüßler herrschen. Ja, er, der einst der Ansicht gewesen war, Regeln des Versbaues müsse man von Fall zu Fall entscheiden, beriet sich, ehe er an die Mahomet-Übersetzung ging, mit Schlegel über rhythmische Fragen. Und als die

beiden Voltaire'schen Stücke gedruckt waren, sandte er sie im October oder November 1802 an Johann Heinrich Voß, um dessen Meinung von dem theatralischen Jambus zu hören und im Folgejahre hieran Gespräche und Untersuchungen über Fragen der Metrik zu knüpfen³⁷³).

Im Jahre 1803 rief er sogar eine kleine Theaterschule ins Leben, indem er mit den Schauspielern Wolff und Grüner die Elemente ihrer Kunst durchging. Was er bisher instinktmäßig in jedem Einzelfalle entschieden hatte, das brachte er jetzt in ein System. Die „Regeln für Schauspieler“, wie sie aus jener Zeit erhalten sind, geben einen Einblick in Goethes Bestrebungen. Eine Kunst der Deklamation, welche in gemessenem Tempo unter wolberechneten Stellungen und Gesten jeden einzelnen Vers und jede Silbe zur Geltung brachte, entstand in Weimar³⁷⁴).

Noch war es nicht drei Jahrzehnte her, daß Schröder folgendermaßen über den Schauspieler Voß geurteilt hatte: „Bey Erhebung der Stimme hat er etwas so declamatorisches welches höchst unangenehm ist; dazu kömmt, daß er bey solchen Stellen Silbe vor Silbe ausspricht wie unsre Recour. Seine Accentuation und Declamation ist nicht wie ein fließendes Gewand, sondern wird hin und wieder als wie durch hervorstehende Nadelspitzen aufgehalten. — Ich weiß nicht, ob das Gleichniß gut oder verständlich ist — ich fühl es aber nahe“³⁷⁵). Kein Wunder also, daß weder er noch andre Meister des Realismus mit den Neuerungen in Weimar einverstanden waren; kein Wunder vor Allem, daß später, als an andren Orten diese musikalische Recitation in ein rein äußerliches, stelzenhaftes Deklamiren ausgeartet war, Männer wie Tieck und Laube nach Umkehr riefen. Konnte doch selbst Schiller sich nicht immer mit dem Stil der Weimarer Aufführungen zufrieden geben; sein theatralisches Genie verlangte, wie wir aus Berichten über Bühnenproben wissen, häufig nach stärkeren Accenten, als sie in Goethes Schule üblich waren. Schon

etwa ein Jahrzehnt nach seinem Tode, als man der allzu glatten Verse von Schillers Nachfolgern müde war, wünschte man hier und da sogar die Prosa zurück. Aber das geschah von Solchen, die die Weimarer Glanzzeit nur von Hörensagen kannten; wer sie mit erlebt hatte, bei dem stand sie zeitlebens in hellster Erinnerung. Noch im Jahre 1839 schrieb Johann Diederich Gries: „Was Sie über den Vorzug der Prosa auf dem Theater sagen, kann ich doch nicht unbedingt unterschreiben. Die Hauptsache ist wol, daß die heutigen Schauspieler mit den Versen nicht umzugehen wissen. Wer aber das weimarische Theater in seiner Glanzperiode gesehen hat, die Tragödien von Schiller, Goethe's „Sphigenia“, „Tasso“, „Natürliche Tochter“, so manche Stücke von Calderon und Shakspeare, der wird schwerlich wünschen, daß sie in Prosa geschrieben wären. Aber welche Mühe gaben sich Goethe und Schiller mit dem Einstudiren! Und wie spielten diese Schauspieler die Verse! Ich kann mir keinen höhern Genuß denken. Bei 23 Grad Kälte fuhr ich von Jena nach Weimar, um den „Wallenstein“ zu sehen, und in der Nacht wieder zurück — und fand mich überschwänglich belohnt.“

Nie aber hätte Goethes Theaterdirektion solche Erfolge errungen, wenn ihm nicht mit Einsetzung seiner ganzen Lebenskraft der große Freund zur Seite gestanden hätte. Die lange Reihe seiner Dramen und Bühnenbearbeitungen stand im Dienst ihrer gemeinsamen großen Sache. Und wenn man heute die Früchte von Schillers dramaturgischer Thätigkeit nur selten noch einer scenischen Darstellung für wert erachtet, weil sie zu sehr für das theatralische Bedürfnis ihrer Entstehungszeit berechnet waren, so wird doch der Historiker nicht vergessen, welche Bedeutung sie über ihren nächsten Zweck hinaus hatten. Denn von der Weimarer Bühne hat die eine der beiden Hauptströmungen des deutschen Theaterlebens ihren Ausgang genommen. Wenn Goethe im Jahre 1815 in seine Tag- und Jahreshefte schreiben konnte: „In dieser Epoche durfte man

wol sagen, daß sich das Weimarische Theater in Absicht auf reine Rezitation, kräftige Deklamation, natürliches zugleich und kunstreiches Darstellen auf einen bedeutenden Gipfel des inneren Werths erhoben hatte; . . . es war auf seinen höchsten ihm erreichbaren Punkt zu dieser Epoche gelangt“, so lautete am Ende seines Lebens dank seinen und Schillers Bemühungen sein Bekenntnis in den „Sprüchen in Prosa“: „Das deutsche Theater befindet sich in der Schluß-Epoche, wo eine allgemeine Bildung dergestalt verbreitet ist, daß sie keinem einzelnen Orte mehr angehören, von keinem besondren Punkte mehr ausgehen kann.“

Anmerkungen.

¹⁾ Über das deutsche Theater. Goethes Werke, Hempel, Bd. 28. S. 719.

²⁾ Goethe, Tag- und Jahreshefte, 1812. Hempel, Bd. 27. S. 802.

³⁾ 314, 5; 11; 25; 315, 8; 35.

⁴⁾ 308, 18; 20; 29; 312, 7.

⁵⁾ 283, 31; 285, 36.

⁶⁾ Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, 2. Aufl. 1862. 1, 113.

⁷⁾ Vgl. Schillers Urteil in seiner Recension aus dem Jahre 1788. Werke 6, 90 f.

⁸⁾ Schon bald nach dem Erscheinen war der „Egmont“ im Februar 1789 in Mainz ohne die Erscheinungszeene Märchens gegeben worden. Auch hier war das Publikum über die Weglassung ungehalten gewesen. Theaterzeitung für Deutschland, 1789, S. 77.

⁹⁾ Goethes Werke, Hempel 28, 721.

¹⁰⁾ Aehnlich 294, 13—22; 322, 24—30 u. ö.

¹¹⁾ Victor Hehn, Goethe-Jahrbuch 6, 324, meint, Schiller habe das Stück wie ein altfluger Philister beurteilt.

¹²⁾ Am 5. März 1802 bittet Körner für Dresden um das Stück. Am 26. Dez. 1804 wurde es zum ersten Male in Mannheim nach der Schillerschen Bearbeitung gegeben. Dresdener Schillerbuch, S. 133.

¹³⁾ H. Laube, Geschichte des Wiener Burgtheaters, S. 374. H. Bullhaupt, Dramaturgie der Classiker, 1, 111.

¹⁴⁾ l. c. 1, 96.

¹⁵⁾ Goethe, Weimarisches Hoftheater, Hempel 28, 674.

¹⁶⁾ Schiller an Goethe 28. Nov. 1797; 26. Juni 1799.

¹⁷⁾ Goethe, Reise in die Schweiz. Hempel 26, 72.

¹⁸⁾ Schiller an Körner (10.) April 1796.

¹⁹⁾ Goethe, Eröffnung des Weimarischen Theaters, Hempel 28, 631.

²⁰⁾ Wie Goethe selbst die Perioden des Weimarer Hoftheaters begrenzte, ist nachzulesen: Hempel 28, 673 f.

²¹⁾ Goethes Werke. Hempel 28, 629; 677 f.

²²⁾ Nozebue läßt in den „Expektorationen“ S. 30 Goethe sagen:

Kenn ich etwa nicht das Publicum!
Es ist geduldig, fromm und dumm,
Mit eigenem Urtheil befaßt sichs nicht,
Schnattert nach was ein Anderer spricht.

und S. 51: Sie müssen, was ich will, so lange sehn,
So lange dabey fluchen, schimpfen und gähnen,
Bis sie es endlich finden schön.

²³⁾ Aus dem Leben von Joh. Diederich Gries, S. 144: „Das Publicum muß nicht tyrannisiert werden, aber es bedarf der Leitung. Wenn das weimariſche Publicum ſich unter Goethe's Direction durch guten Geſchmack vor den meiſten auszeichnete, ſo kam es wol hauptſächlich daher, daß Goethe immer ſeinen ruhigen Gang fortging, ohne ſich um die Schreier ſonderlich zu bekümmern.“

²⁴⁾ Alle Citate des englischen Textes werden gegeben nach der vortrefflichen Ausgabe von Furness: A New Variorum Edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. Vol. II. Macbeth. Philadelphia (v. J.). Da, wo der englische Text im Folgenden mit irgend einer deutschen Uebersetzung oder Bearbeitung — die Schillersche ausgenommen — verglichen wird, wird nur der englische Text citirt.

²⁵⁾ surmise bedeutete zu Shakespeares Zeit figmentum, d. h. ein Gebilde der Phantasie, „Wahnbild“, wie Leo sehr gut überſetzt, nicht aber „Grübele“ oder Ähnliches, wie Werder will. Vgl. Levins, Manipulus vocabulorum (1570), col. 148.

²⁶⁾ Kein Volk war vielleicht durch ſeinen Nationalcharakter und durch die Entwicklung ſeiner dramatiſchen Kunſt weniger geeignet, Shakespeares „Macbeth“ bei ſich heimlich zu machen, als die Franzoſen. Vereinzelte Verſuche haben ſie dennoch angeſtellt, und wenn dabei das englische Drama auch grauſam entſtellt wurde, ſo hat man doch gerade in Frankreich das treibende Moment in Macbeths Innern, die Phantaſie, welche mächtiger iſt als der Wille, richtig erkannt und wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht. Beſonders in der Zeit der Revolution wurde die Tragödie des Königs-mordes mehrfach bearbeitet. Und wollte man die Tendenz rein zur Darſtellung bringen, wollte man am Schluß den Königs-mörder Macbeth entſühnt erſcheinen laſſen, ſo waren übermächtige Viſionen und Hallucinationen dem Bearbeiter willkommenes Motive; denn ihnen gegenüber verlor der Handelnde einen großen Theil der Verantwortung für ſein böſes Thun.

In dieſem Sinne verfuhr 1790 der bekannte Shakespeare-Bearbeiter J. Fr. Ducis in ſeiner lahmen Alexandrinertragödie „Macbeth“.

Von Shakespeares Größe ist in dem französischen Stücke nichts zu spüren, dennoch hat der Bearbeiter das englische Original benützt, wie manche Anklänge beweisen; so die Wiedergabe des ergreifenden „Ich konnte nicht Amen sagen“ durch:

Le désespoir . . . Prions: „Ciel qui“ . . . Tais-toi, perfide.

Ce mot vient d'expirer dans ta bouche homicide.

oder der furchtbare Ruf „Du sollst nicht schlafen“ durch:

Duncan m'a dit tout bas: „Tu ne dormiras plus“.

Im übrigen hat Ducis nur seinen Zweck, Macbeth zu entführen, im Auge. Deshalb wird alle Schuld auf Fredegonde, sein Weib, gehäuft, die auch mit dürren Worten sagt: Enfin je l'ai séduit. Vor Allem aber wird stark hervorgehoben, daß unheimliche Visionen Macbeth seiner Sinne berauben; überall sieht er den Leichnam des Königs (IV, 1; IV, 4; V, 1); ja noch schlimmer:

Macbeth poursuit Macbeth. Ah, dans mon trouble extrême,

Le plus grand de mes maux est de me voir moi-même.

Ähnlich verfuhr der Verfasser des Textes zu der einst hochberühmten Chélarthschen Oper „Macbeth“, der Marseillaisendichter Rouget de l'Isle. Auch er läßt die Lady den ganzen Mordplan entwerfen; und wenn er auch am Schlusse den Helden nicht entschuldigend zeigt, sondern ihn in die Hölle verdammt, so leitet doch auch er Macbeths Ehrgeiz weniger aus seinem bösen Willen, als aus der Schwäche gegen lockende Bilder seiner Phantasie her. Die große Scene des Macbeth im ersten Aufzuge ist nichts als eine fortgesetzte Vision:

Es schwinden mir die Sinne!

Was blinket — — — Was schimmert mir?

Hinweg! Entrinne!

Es weicht nicht —

Es ist —

Die Krone im bleichen Glanz.

Wie lockend bist du, schönes Ziel,

Wol mehr als Ruhm und Siegeskranz,

Wie sie erringen? —

Ha! Schon wieder! — —

Blendwerk, die Mittel zeigst du mir,

Und raubest mir die Ruh!

Es ist ein Dolch!

Der Griff mir zugekehrt!

Necht gut! Ich fasse dich!

Weh mir! An seiner Spitze Blut!

Des Freundes, meines Königs, des Verwandten!

Übrigens ist Rouget de l'Isle der Erste, der Shakespeares Absichten mit richtigem Verständniß interpretirte, indem er Macbeths längst gehegte schwankende Sehnsucht nach der Krone deutlicher zum Ausdruck brachte.

Es zerbrach ihre (der Hegen) Hand
Mit Macht des Herzens Sarg.
Und es erwacht, was ich längst dort begraben,
Kühner Wunsch, toller Wahn,
Mit Beben nur gepflegt,
Mit Beben unterdrückt,
Da ich ihn kaum gehegt.

²⁷⁾ Vgl. die oben erwähnte Stelle I, 7, 52 ff.

²⁸⁾ Früher kann der Eid, den Mord zu vollführen, nicht liegen.
Vgl. I, 5, 15 ff.

²⁹⁾ Man sollte doch für die Anfangsworte des berühmten Monologs allgemein die Interpunktion wieder herstellen, welche die Folios an die Hand geben und welche White eingehend verteidigt hat:

If it were done when 't is done, then 't were well.
It were done quickly, if the assassination
Could trammel up the consequence . . .

³⁰⁾ Es gibt nur wenige Dramen, in welchen der Held so viele größere und kleinere Monologe hält, wie im „Macbeth“. Daraus erkennt man klar, daß der Dichter den größten Wert auf die tiefe Motivierung der Handlung legte, sowie daß der Conflict sich wesentlich im einsamen Innern des Helden abspielt, daß dagegen äußere treibende Momente, wie der Hengruß und die Überredungskünste der Lady, erst in zweiter Linie stehen. Zugleich beweist aber dieses beständige Zurategehen mit sich selber, wie zwiespältig es in Macbeths Seele aussieht und wie wenig er von vornherein zu einer bestimmten That entschlossen ist.

³¹⁾ Macbeth ist auch hier nicht Herr seines Willens. Er denkt in diesem Augenblick nicht an den Thron, er steht nur unter dem Zwange der Vision. Und darum darf er III, 2, 20 sagen: to gain our peace . . . Denn so ist mit der ersten Folio zu lesen, obwohl bis auf den heutigen Tag fast alle Ausgaben den Druckfehler place aus der zweiten Folio wiederholt und verteidigt haben. Nur um Ruhe zu erlangen vor sich selber, wird Macbeth ein Mörder.

³²⁾ New Illustrations of the Life, Studies and Writings of Shakespeare. 1845.

³³⁾ Man darf nicht einwenden, daß ja Macbeth die Lady mit

thou anrede, und nur hier ausnahmsweise mit you. Diese Ausnahme ist bei Shakespeare gar nicht selten, sie findet sich — falls nicht an dieser Stelle die Anrede ein Plural: „Ihr“, d. h. „Du und noch Jemand“, ist — allein im „Macbeth“ noch dreimal und stets im ersten Satze eines Gesprächs. I, 5 Lady Macbeth und der Bote; IV, 2 Lady Macduff und ihr Sohn; V, 3 Macbeth und der Arzt.

²⁴⁾ Eine Dreistigkeit von Rowe, dem dann andre Herausgeber folgten, war es, hier die Bühnenweisung *seeming to faint* einzuschieben, die Ohnmacht also zu einer Komödie zu machen.

²⁵⁾ Die Zeitverhältnisse innerhalb der einzelnen Scenen sind bei Shakespeare nie gar zu streng zu nehmen. Sein Grundsatz ist hingegen, eine neue Scene dann zu beginnen, wenn zwischen ihr und einer vorhergehenden irgend ein Ereignis liegt, das er nicht auf die Bühne bringt. Über die Frage dagegen, wieviel Zeit etwa dieses Ereignis erfordert haben würde, ob es bei Tage oder bei Nacht vor sich gegangen ist u. s. w., setzt er sich hinweg. Dadurch entstehen zeitliche Unmöglichkeiten wie II, 4 und III, 6, oder wie innerhalb der Mordscene und der Banquetseene.

²⁶⁾ Vgl. H. Gericke im Shakespeare-Jahrbuch 6, 53.

²⁷⁾ Zu dieser Scene möge hier eine textkritische Hypothese Platz finden. Shakespeare mischt bekanntlich fast in allen Dramen Prosa unter die Verse, und so auch im „Macbeth“: der Brief, den die Lady erhält, die Psörtner- und die Nachtwandelseene sind in Prosa geschrieben. Höchst auffällig dagegen ist diese Mischung in der Unterredung zwischen der Lady Macduff und ihrem kleinen Sohne, weil diese kurze Stelle mit Versen beginnt und schließt, dazwischen aber ein Stück Prosa enthält. Den Schluß dieser kleinen Plauderei bilden, wie gesagt, Verse, die freilich meist als Prosa gedruckt werden. Sie sind folgendermaßen abzutheilen:

Son: If he were dead, you 'ld weep for him: if you

Would not, 't were a good sign, that I should quickly

Have a new father.

L. Macd.: Poor prattler, how thou talk'st!

Das Wort father ist einsilbig, wie in B. 36 das Wort mother:

Why should I, mother? Poor birds they are not set for.

Die zuerst citirten Worte des Sohnes bilden die Antwort auf die Frage der Mutter: How wilt thou do for a father?

Somit zerfällt das Gespräch in drei Teile: Ein Stück in Versen, das mit den Worten: How wilt thou do for a father? endet; ein Stück in Prosa, das höchst verdächtiger Weise gleichfalls mit den Worten: How wilt thou do for a father? schließt, mit denen es also

an die alte Stelle des Gesprächs zurückkehrt; und endlich den citirten versificirten Schluß.

Ich möchte die Prosastelle für eine Interpolation halten, durch welche die liebenswürdige Scene, die sicherlich Anfang gefunden hatte, verlängert werden sollte.

Es sprechen für diese Hypothese auch innere Gründe. In den Verspartien nämlich unterhält sich die Lady wie eine Mutter mit ihrem Söhnchen, und dieses antwortet seinem unentwickelten Verstande gemäß. In der Prosastelle dagegen redet der Sohn sehr altflug und unkindlich, wozu teilweise die Lady durch ihre unverständlichen und bedenklichen Worte den Anlaß gibt.

³⁸⁾ Gedruckt in der citirten Ausgabe von Furness. Vgl. auch Fleay, Davenant's Macbeth, Anglia 7, 128 ff., und Ric. Delius' humorvolle Besprechung im Shakespeare-Jahrbuch 20, 69 ff.

³⁹⁾ Eine ganz verunglückte Bearbeitung von John Lee aus dem Jahre 1753 ging spurlos vorüber.

⁴⁰⁾ Vgl. [Brandes], Bemerkungen über das Londoner u. f. w. Theater. Göttingen 1786. S. 81 f.

⁴¹⁾ Vgl. Fr. Bodenstein, Mrs. Siddons. Shakespeare-Jahrbuch 1, 341 ff.

⁴²⁾ Die Hexenchöre freilich sind in Deutschland nicht in die Bühnendarstellung eingedrungen, aber die bildende Kunst hat sich ihrer bemächtigt. Auf dem Gemälde von Johann Karl Koch, „Macbeth und die Hexen“ (Zunsbrunn, Ferdinandeum; auch in Basel), stehen vorn zwar nur drei Hexen, im Hintergrund aber zieht durch die Luft ein Hexenchor mit der Königskrone.

⁴³⁾ 18. Okt. 1758. Ausgewählte Briefe von Chr. M. Wieland. 1, 298.

⁴⁴⁾ Vgl. B. Senffert im Archiv für Literaturgeschichte 13, 232. — L. F. Osterdinger in der Württembergischen Vierteljahrschrift 1883. S. 36 ff. und 122.

⁴⁵⁾ Litterarische Zustände und Zeitgenossen. 1, 196.

⁴⁶⁾ Bibliothek der schönen Wissenschaften 1763. 9. Band, 2. Stück, S. 257. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften 1779. Bd. 23. S. 227 ff.

⁴⁷⁾ Briefe an Merck, hrsg. v. R. Wagner. S. 12 ff. — Vgl. auch Gerstenberg in d. Schleswigschen Litteraturbriefen, Nr. 14 ff.

⁴⁸⁾ Siebzehnter Litteraturbrief. — Hamburgische Dramaturgie, funfzehntes Stück.

⁴⁹⁾ Dichtung und Wahrheit. 11. Buch. (Hempel 22, 45.) — Rede

zum Andenken Wielands (Hempel 27, 61 f.) — Vgl. auch die bekannte Stelle im Wilhelm Meister 3, 8 und 11.

⁵⁰⁾ Dichtung und Wahrheit I. c. — Vgl. Hempel 29, 431, wo Goethe im Jahre 1827 nach der Lektüre von Einrocks Übersetzung des Nibelungenliedes es ausspricht, daß „jedes bedeutende Dichtwerk auch einmal in Prosa übersetzt werden müsse.“

⁵¹⁾ Die Ausgabe von Johnson allein 1765; die erste von Johnson und Stevens 1773.

⁵²⁾ II, 1, 45; III, 2, 14; V, 2, 22.

⁵³⁾ I, 6, 25 ff.; II, 1, 26 ff.; 1, 56; IV, 3, 18; V, 2, 17.

⁵⁴⁾ I, 7, 60; III, 3, 38; 4, 14.

⁵⁵⁾ Die wichtigsten weiteren Beispiele sind: I, 2, 3 f.; 2, 43; 2, 49, wo Wieland nicht so wörtlich, doch poetischer ist, nicht dem Wortlaut, sondern dem Geiste nach dem Original näher steht; I, 3, 90; 3, 133; 4, 19 f.; 33; 44; 5, 4; 7 f.; 15; 20; 40; 45; 70; 6, 12; 7, 28; 38—41; 64; II, 1, 18; 2, 4; 27; 35; 37 ff.; 45; 58; 73; 3, 8—10; 28; 63—65; 92; 93 f.; 113; 121; 137; 127 ff.; 4, 12; 22; 28 f.; III, 1, 70; 78; 84; 89; 106 f.; 111; 121; 129, wo Eschenburg eine Erläuterung Johnsons zugute kam; 2, 5; 3, 5; 8; 4, 16; 28; 42; 87 f.; 98 f.; 112 f.; 6, 8; IV, 1, 115; 124; 138; 145 f.; 2, 19; 36; 71; 3, 6 ff.; 12; 33; 80; 95 f.; 119 f.; 167; 174; 180; 219 f.; 240; V, 2, 25; 3, 14; 37 ff.; 53 f.; 4, 11—14; 5, 22 f.; 42 f.; 52; 7, 24.

⁵⁶⁾ Weitere Beispiele: I, 3, 106; 136; 4, 52 f.; 56; 5, 18 f.; 7, 3 f.; 22; 38 f.; 82; II, 1, 19; 61; 2, 32; 3, 33 ff., die Wortspiele des Pförtners; 121 f.; 4, 5; III, 1, 63; 2, 4; 6 f.; 35; 3, 19; 4, 33 ff.; 64; 135 f.; 6, 37; IV, 1, 55; 99 f.; 114; 2, 25; 3, 72; 128; 169 f.; 175; 195; 231; V, 3, 20 f.; 43; 5, 11; 21; 6, 10; 7, 12; 19; 8, 50; 67.

⁵⁷⁾ Weitere Beispiele: I, 2, 46; 3, 55; 120; 142; 6, 5 f.; 7, 28; 46; II, 1, 25; 2, 52; 3, 2; 46; 66; 72; 130; 138; III, 1, 31; 38; 48; 66; 2, 19 f.; 42; 4, 43 f.; 128; 140; IV, 1, 111; 3, 89; 161; 208 ff., eine besonders arge Verschlechterung; 239; V, 2, 27; 5, 41; 8, 45.

⁵⁸⁾ Die weiteren Belege sind: I, 3, 109; 137; 4, 26 f.; 51; 5, 2; 36; 6, 3; II, 2, 38; 62; 74; 3, 115; III, 2, 16; 4, 110—112, drei Verse, welche Warburton nicht Macbeth, sondern der Lady zuteilt; III, 4, 131; 142; 6, 30; IV, 3, 86; V, 4, 8; 8, 56.

⁵⁹⁾ I, 2, 47; 3, 97; 5, 20; V, 3, 22.

⁶⁰⁾ Die weiteren Beispiele sind: I, 3, 130; 147; 6, 7; III, 3, 10; IV, 1, 89; 3, 4; 220; V, 1, 73.

⁶¹⁾ Eva König an Lessing, 15. Juli 1772.

⁶²⁾ Hempel 29, 72. 81.

⁶³⁾ *Rerum Scoticarum Historia* auctore Georgio Buchanano Scoto. Edinburg 1582. fol. 73^a ff.

⁶⁴⁾ Reichards Theaterjournal 9, 27—30.

⁶⁵⁾ Almanach der deutschen Museen 1775.

⁶⁶⁾ (Chr. S. Schmid), Chronologie des Theaters, 1775. S. 327.

⁶⁷⁾ Reichards Theaterjournal 18, 57.

⁶⁸⁾ Berliner Literatur- und Theaterzeitung 1781. S. 791 ff.

⁶⁹⁾ Fischer war Schauspieler in Prag und wirkte dann vom 7. Mai 1791 bis Ostern 1793 als Regisseur in Weimar, wo er bei der Einrichtung der jungen Bühne gute Hülfe leistete. Goethe hat dem bescheidenen Manne Worte dankbarer Erinnerung gewidmet in der „Campagne in Frankreich“ (Hempel 25 166).

⁷⁰⁾ Erst später legte man in Dresden, wie sehr auch die Kritik widersprach, die Ermordung Banquos wieder ein. Berliner Literatur- und Theaterzeitung 1780, S. 361 ff.

⁷¹⁾ Der Vollständigkeit halber mögen hier die Bearbeitungen eingeschaltet werden, welche ungefähr gleichzeitig mit der von Fischer erschienen, aber ohne größere Wirkung blieben. Am 3. Oktober 1778 wurde in Berlin der „Macbeth“ von Bernke mit der Musik von André gegeben und — zum Teil auf „hohen Befehl“ oder „vieles Begehren“ — am 4. 5. 6. 15. 24. Okt., 8. Nov. und 10. Dec. wiederholt. Das Manuscript ist verloren. Zum ersten Male war hier die Musik — zum Teil hinter und sogar unter der Bühne — zu Hülfe genommen. Wie bei Fischer starb Macbeth auf der Bühne, abweichend dagegen wurde die Lady von der Mme. Rouseul „vermenslicht“ und nicht als „giganteste Creatur“ dargestellt. (Berliner Litt.- u. Theaterzeitung 1778, S. 664 ff.: 781. 1779, S. 16 mit dem Bilde der Mme. Rouseul als Lady, von Chodowiecki gestochen.) — Um dieselbe Zeit arbeitete H. L. Wagner an seinem „Macbeth“ für die Seilersche Truppe. Er benutzte die Ausgabe von Warburton und die Übersetzungen von Wieland und Eschenburg. Seine scenischen Veränderungen im 3. und 5. Akt sind sehr ungeschickt; Macbeth stirbt mit einem Monolog, wozu Wagner die Worte V, 5, 43 f. und 8, 19 ff. aussparte. Es ist nicht zu verkennen, daß der Übersetzer Manches von Wieland und Eschenburg gelernt hat, daneben aber hat er so zahlreiche Fehler gemacht, daß man diese Übertragung wirklich nicht loben kann. Einzelne derbe und düstere Stellen und hier und da ein wichtiger Satz sind ihm gelungen, im Allgemeinen aber herrscht ein niedriger, auch zu moderner Ton, so daß z. B. Anfang und Ende der Banquetseene wie eine Parodie klingen. Gespielt wurde das so eingerichtete Stück mit der Musik von Neefe (Vgl. Erich Schmidt, H. L. Wagner² S. 47 ff.). Dalberg bearbeitete noch 1788 die Wagnersche Übersetzung für das Mannheimer

Theater, aber das Stück gefiel nicht. (Annalen des Theaters 1788, Heft 2, S. 77. Kosska, Ziffland und Dalberg, S. 178 f.) — Die Rousseul'sche Truppe endlich ließ sich 1779 für Hannover den „Macbeth“ durch ihren Theaterdichter Schink einrichten (Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 219). Er hatte schon die Absicht, die Hegen in eine höhere Sphäre zu heben.

⁷²⁾ Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1778, S. 781. — Theater-Journal 6, 100.

⁷³⁾ Meyer, Jr. L. Schröder I, 286 ff.; R. Weinhold, H. Chr. Boie S. 84 ff.; S. 209 ff.

⁷⁴⁾ 1779, S. 815.

⁷⁵⁾ 1779, S. 518.

⁷⁶⁾ Die Schröder'sche Macbeth-Bearbeitung ist nicht, wie oft behauptet worden, verloren, sondern sie befindet sich handschriftlich in der Bibliothek des Hamburger Stadttheaters. Das Manuscript, ein Quartband, trägt die Nummer 499 und den Titel: „Macbeth, Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear“. Man kann an dieser Handschrift genau die Arbeit verfolgen. Der ganze Text ist von einem Copisten geschrieben und enthält die Bürger'schen Hegen-Scenen des 1. und 4. Actes in ältester Fassung, noch ohne die zwei hinzugedichteten Scenen. Die Hekate-Scene des dritten Aufzuges dagegen, sowie der übrige Schröder'sche Text ist im Wesentlichen nach Eschenburg gearbeitet. Nach dieser Vorlage hat dann Bürger seine eigene Bearbeitung angefertigt. Und als diese gedruckt war, hat Schröder seinerseits nach dem Buche eigenhändig das Hamburger Manuscript durchgecorrigit, bezw. durch Zahlen den Souffleur auf den gedruckten Text verwiesen. — Einen jüngeren Text der Bürger'schen Hegen-Scenen mit einigen Druckfehlern bringt die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1780, S. 673 ff.; den jüngsten Text Bürger's eigene Macbeth-Bearbeitung, Göttingen 1783.

⁷⁷⁾ Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 523, 728.

⁷⁸⁾ Bürger ließ Macbeth auch auf der Bühne sterben, und zwar mit einer freien Erweiterung von Garrick's Monolog, verbunden mit dem von Wagner, dessen Bearbeitung Bürger kannte. Wörtlich nach Garrick ist nur: „Ist das die Erfüllung? Versuchter Ehrgeiz! — Nun ist's aus, das bunte Gaukelspiel, und ich erwache in dicker Finsterniß. — Meine Seele wadet im Blut! — Ich kan mich nicht mehr halten — hinunter — hinunter zieht mich die Hölle — oh! — Verloren bin ich! Auf ewig verloren! — oh! —“

⁷⁹⁾ Die Bemerkung Tieck's in den „Dramaturgischen Blättern“ 2, 183 ff., daß die zweite der hinzugedichteten Scenen die Nachahmung

„einer Colman'schen Scene“ sei, vermag ich nicht zu controlliren. Ich kenne von Colman nur eine Bearbeitung des „Deer“, nicht des „Macbeth“. Übrigens hält Tieck selbst es für möglich, daß er sich im Namen irrt. — Eine auffällige Verwandtschaft ist vielmehr vorhanden mit der Hexenseene am Schluß des zweiten Aufzuges von Davenant's version. Allerdings scheint Bürger von hier nur die Anregung empfangen zu haben, nur an eine kleine Stelle knüpfte er an, sonst dichtete er frei. Die Scene beginnt bei Davenant:

1. Witch: Speak, Sister, speak; is the deed done?.

Bürger. Erste Hexe: Hei! die That, sie ist gethan!

Davenant. 1. Witch: Now let's dance.

2. Witch: Agreed.

3. Witch: Agreed.

4. Witch: Agreed.

Bürger. Erste Hexe: Schwestern, nun zum Tanz heran!

Zweite Hexe: Hei wolan!

Dritte Hexe: Wolan!

Alle: Wolan!

Davenant. We shou'd rejoyce when good Kings bleed.

When cattel die, about we go,

What then, when Monarchs perish, should we do?

Bürger: Wenn die guten Fürsten sterben,

Und Tyrannen Kronen erben;

Wenn sich mörderische Seuchen

Zwischen Vieh und Menschen schleichen;

Ha! das fizelt uns die Brust!

⁸⁰⁾ A. L. Pörschke, Macbeth. Königsberg 1801. S. 185.

⁸¹⁾ Theaterzeitung für Deutschland. Berlin 1798, Nr. 8. Annalen des Theaters, 1. Heft. Berlin 1788, S. 67.

⁸²⁾ Vgl. Reichardt's Vorbericht zu dem Klavierauszug.

⁸³⁾ Vgl. Schillers Werke 10, 447.

⁸⁴⁾ Schiller an Huber, 5. Okt. 1785. (Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, 2. A. 1, 40.)

⁸⁵⁾ Vgl. „über das gegenwärtige teutsche Theater“ und die Recension der Räuber. Werke 2, 341 u. 364.

⁸⁶⁾ Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. §. 26. Werke 1, 175.

⁸⁷⁾ Elegie auf F. Chr. Weckerlin. B. 102—109. Werke 1, 181.

⁸⁸⁾ Vgl. Macbeth V, 5, 24 ff. Es ist überhaupt bemerkenswerth, daß gerade die Bilder, mit denen Schiller in seiner Jugend den

tiefften Gefühlsinhalt verband und die, er darum am häufigsten angewandte, erlernt und nicht erlebt sind.

⁸⁹⁾ Schiller an Goethe 28. Nov. 1796; vgl. auch 25. April 1797. Schiller an Körner 7. April 1797.

⁹⁰⁾ Wallensteins Tod 271; 450; 653; 833.

⁹¹⁾ Wallensteins Tod 926 ff.; 1443 ff.

⁹²⁾ Eine der bedeutendsten Bemerkungen über das Wesen der Tragödie macht Goethe am 26. April 1797 in einem Brief an Schiller, eine Bemerkung, gemäß welcher „Wallenstein“ und „Macbeth“ zu den größten Tragödienstoffen aller Zeiten gehören: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedne Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entviren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden.“

⁹³⁾ Werke, 12, 227 Anm.

⁹⁴⁾ Werke, 12, 231 Anm. Die Stelle wurde auf Körners Rat getilgt, wie ein Brieffragment vom 16. Jan. 1799 beweist, welches J. Jonas in der Zeitschrift für deutsches Altertum 25, 85 ff. veröffentlicht hat.

⁹⁵⁾ An Goethe 2. Okt. 1797.

⁹⁶⁾ Schiller an Mellish 16. März 1800. (Briefwechsel zwischen Schiller und Gotta. S. 73.)

⁹⁷⁾ Annalen des Theaters 20, 51.

⁹⁸⁾ Vgl. Knebels Nachlaß 2, 259; 263.

⁹⁹⁾ Briefe Schillers an A. W. Schlegel. S. 14.

¹⁰⁰⁾ Schiller an Goethe 28. Nov. 1797; Goethe an Schiller 29. Nov. 1797.

¹⁰¹⁾ Goethe an Schiller 6. Dec. 1799. Speziell mit dem „Macbeth“ hat sich Goethe beschäftigt; darauf deuten die „vorjähigen“ Bemerkungen über dieses Stück in dem Briefe vom 30. Sept. 1800. Vielleicht sind sie schon mit der Notiz in Goethes Tagebuch zum 17. Sept. 1799 in Beziehung zu bringen.

¹⁰²⁾ Vgl. Aus dem Leben von J. D. Gries. 1855. S. 41.

¹⁰³⁾ Schiller an Goethe 13., 15., 20. Jan., 2. und 5. Febr., Goethe an Schiller 11., 14., 16. Febr., 3. und 10. Apr., Schiller an Goethe 5. Mai 1800. Die Angabe aus Genasts Autobiographie, Goethes Gespräche I, 212, ist sicher falsch.

¹⁰⁴⁾ Schiller an Matthijson 25. Aug. 1794.

¹⁰⁵⁾ Briefe Schillers an M. W. Schlegel. S. 14.

¹⁰⁶⁾ Übrigens benutzte Schiller nicht die Eschenburgsche Original-Ausgabe, sondern die sogenannte verbesserte Auflage von Gabriel Eckert, d. h. den Mannheim=Sträßburger Nachdruck, den er sich am 15. December 1797 bei Cotta bestellt hatte. Vgl. Schillers „Macbeth“ B. 578; 1671 f.; 1699. — Es mag hier auch gleich die Frage erledigt werden, ob Schiller außer Wieland und Eschenburg noch andre deutsche Bearbeitungen zu Rate gezogen habe. Vollmer, der Herausgeber des „Macbeth“ in der Historisch-kritischen Ausgabe, und A. Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland S. 298, behaupten, daß er auch die Wagnersche und die Bürgerische Bearbeitung benutzt habe. Und in der That stimmt Schiller hie und da mit diesen beiden in einzelnen herausgerissenen Worten überein. Gegen die Annahme aber, es habe darum eine Entlehnung stattgefunden, muß man anführen, daß es einerseits ganz unmöglich ist, daß auch zwei völlig von einander unabhängige Übersetzungen desselben Werkes sich nicht hie und da im Ausdruck berühren, daß aber andererseits die in Frage kommenden Bearbeitungen gar nicht so unabhängig von einander sind; denn Eschenburg und Wagner fußen auf Wieland, Bürger auf Eschenburg, Schiller auf Wieland und Eschenburg. Zudem ist ein Zurückgehen auf Bürger's Bearbeitung schon deshalb höchst unwahrscheinlich, weil Schiller von dieser sehr gering dachte (vgl. den oben eitirten Brief an M. W. Schlegel). Weit größer ist die Wahrscheinlichkeit, daß er gelegentlich eines Ausdrucks wegen Wagners Text aufschlug; von einer fortgesetzten Benützung kann aber auch hier keine Rede sein. Denn im Ganzen schätzte Schiller auch diese Leistung nicht hoch (vgl. Schiller an Dalberg 15. Juli 1782). Daß Schiller und Wagner, die sich nach dem Personenbestand ihrer Bühnen zu richten hatten, beide die gleichen unbedeutendsten Nebenpersonen strichen, und Ähnliches, kann nicht beweiskräftig sein. Auch genügt es nicht, sich auf alle die Stellen zu berufen, in denen sich Schiller von Wieland und Eschenburg los sagt, um Wagner zu folgen. Wenn in diesen Fällen Wagner getreuer übersetzt, als die beiden Andern, so kann einfach der englische Text, dem Schiller, wie später gezeigt wird, oft gefolgt ist, den Ausschlag gegeben haben. Verweisend sind allein die Stellen, in denen sowol Wieland, als Eschenburg, als auch Wagner von dem englischen Text abweichen, und Schiller dennoch dem Letzteren folgt. Solcher Stellen wählte ich aber nur eine einzige zu nennen:

Macb. II, 3, 133 f.

This murderous shaft that's shot
Hath not yet lighted.

Wieland: Dieser mörderische Wurfspieß, der unsern Vater traf, wird noch immer geschwungen.

Eschenburg: Dieser mörderische Wurfspieß der Verläumdung ist noch nicht geschwungen.

Wagner: Dieser mörderische Pfeil, der abgedruckt worden, ist noch nicht zu Boden gefallen.

Schiller: Der Mörderpfeil, der unsern Vater traf,

fliegt noch, ist noch zur Erde nicht gefallen!

Auch möchte vielleicht B. 45 auffallend erscheinen. Dagegen sind B. 282, 1347, 1608, 1625, und selbst 2138, wie später oben gezeigt wird, nicht zwingend.

¹⁰⁷⁾ Beispiele: B. 1594; 2078; 2480.

¹⁰⁸⁾ Weitere Beispiele: B. 66; 649, wo das Bild zerstört ist; 891; 1605; 1679 f.; 3354 f.

¹⁰⁹⁾ 3. B. Macb. I, 2, 61: Nor would we deign him burial of his men.

Schiller, 138 f.: Doch wir gestatteten ihm nicht einmal

Die Freiheit, seine Todten zu begraben.

I, 5, 70: To alter favour ever is to fear.

Schiller 606 f.: Denn wo die Züge schnell verändert wanken,

Verräth sich stets der Zweifel der Gedanken.

Ähnlich III, 4, 96 f. und Sch. 2045 f.

Auch zeigt sich das Bestreben, ganze Verse anzuwenden, wo Shakespeares einfacherer Ausdruck sich mit dem Bruchstück eines solchen begnügt. So lautet Macb. I, 2, 17 bei Schiller 64: Es woogte lange zweifelnd hin und her.

Ähnlich B. 56; 424 u. 426; 545; 907 f.

¹¹⁰⁾ Beispiele sind die Verse 1913; 1925 f.; 2014 f.; 2074; 2097, wo der Ausdruck knapper ist, als in allen Übersetzungen, und dadurch genau ein Vers bei Schiller einen entsprechenden bei Shakespeare wiedergibt; 2125; 2224; 2438; 3114; 3175; 3205—9, wo genau wie bei Shakespeare Reime mitten in der Scene vorübergehend erscheinen; 3247?; 3253; 3279; 3284; 3305. Welchen Text Schiller benutzte, ist fraglich. Kleine Anzeichen in B. 1019 und 1283 ff. weisen auf die Ausgabe von Malone hin. — Am 16. Februar schickte Goethe ihm auch ein englisches Lexikon, das er zu Rate zog.

¹¹¹⁾ Weitere Belege: 1144; 1241; 1309; 1409; 1585; 1607; 1844. Hier und da wich dann Schiller wieder von solcher Korrektur ab. So zeigt die Stuttgarter Macbeth-Handschrift (bei Goedeke mit A bezeichnet), die einen ursprünglicheren Text als der erste Druck enthält, daß Schiller B. 1763 cloister'd flight durch „klosterlichen Flug“ wiedergegeben hatte und erst später „ungesell'gen Flug“ daraus

machte. Die Stuttgarter Handschrift zeigt an vielen Stellen einen originaleren und zugleich besseren Text; nicht alle späteren Änderungen sind glücklich. So sind z. B. in B. 736 die Worte: „Als du das thatest“ gar nicht zu verstehen, wenn man nicht weiß, was ursprünglich an der Stelle gestanden hat.

¹¹²⁾ Schiller an Körner 27. Okt. 1799.

¹¹³⁾ Goethe an Schiller 25. Nov. 1797.

¹¹⁴⁾ Schiller an Goethe 8. Mai 1798.

¹¹⁵⁾ Beispiele: B. 100 (I, 2, 36); 375; 670 (I, 7, 6); 767 (I, 7, 60); 774 (I, 7, 67); 3075 (V, 2, 17); 3135 (V, 3, 16); 3136 (V, 3, 17); 3194 (V, 3, 50 f.).

¹¹⁶⁾ Solche Stellen sind: B. 64—80; 123 f.; 314—22; 654 f.; 725 ff.; 1135—42; 1425 f.; 1431 f.; 1635; 1687—91; 1796—1802; 1804—08; 1931 f.; 2171—73; 2988—3009 ff.; 3313; 3368 ff.; das schönste Beispiel freier Nachdichtung ist aber 3177—83. Schmerzlicher und inniger klingen hier die Worte, gleichsam als ob Macbeth Heilung für sich selbst begehrte.

¹¹⁷⁾ Vgl. B. 269—71. — 358; 360. — 389; 565; 925; 2909; 2937.

¹¹⁸⁾ Beispiele: B. 841; 1037 f.; 2889; 2347 (des Reimes wegen); 545; 1977, wo die Anrede „Sir“ besonders störend ist; 2004.

¹¹⁹⁾ Beispiele: B. 891; 1173; 1412; 1715.

¹²⁰⁾ Eine Zusammenstellung unregelmäßig gebauter Verse u. s. w. bei Belling, Die Metrik Schillers. S. 201 ff.

¹²¹⁾ Sämtl. Werke 7, 155 ff. Diese Abhandlung ist die Antwort auf den Brief Friedrich Schlegels vom 13. Nov. 1793. (Vgl. Walzel, Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Berlin 1890. S. 139). Sie stammt also nicht erst aus dem Ende der neunziger Jahre.

¹²²⁾ Sämtl. Werke 12, S. 134 ff.

¹²³⁾ ebenda 6, S. 203 ff.

¹²⁴⁾ Es wird von den in Betracht kommenden Verspaaren nur immer der erste Vers citirt: 1355; 1363; [1391]; 1467; 1470; 1518; 1542; 1641; 1645; 1671; 1689; 1696; 1710; 1711; [1742]; 1789; [1794]; 1798; 1836; 1880; 1893; 1906; [1918]; 1936; 1973; 2028; 2086; [2137]; 2142; 2192; 2253; 2277; 2369; 2372; 2401; 2461; 2479; 2510; 2517; 2591; 2612; 2631; 2650; 2655; 2658; 2670; 2731; 2745; 2763; u. ö.

¹²⁵⁾ Briefe Schillers und Goethes an A. W. Schlegel. Leipzig 1846. 29. Okt. 1795 und 6. Jan. 1796.

¹²⁶⁾ Vgl. z. B. Schiller an Goethe 7. April 1797.

¹²⁷⁾ Schiller an Körner 25. Mai 1798.

¹²⁸⁾ B. 3360 f.; 1785 f. = III, 2, 54 ff. Im übrigen entspricht: 400 f. = I, 3, 147 f.; 496 f. = I, 4, 52 f.; 600 ff. = I, 5, 67 ff.; 796 ff. = I, 7, 81 f.; 1400 f. = II, 4, 37 ff.; 1706 = III, 1, 140 f.; 2846 ff. = IV, 3, 239 f.; 3120 ff. = V, 3, 4 f.; 3205 ff. = V, 3, 59 ff.; 3289 ff. = V, 5, 47 ff.; 3312 = V, 6, 7 ff.

¹²⁹⁾ Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Hrsg. von Jonas und Dilthey. 4 (1863), 540 ff.

¹³⁰⁾ Genau eben solche Erwägungen hatte schon Schröder seiner Lady in den Mund gelegt.

¹³¹⁾ Schiller an Unger 7. Apr. 1801.

¹³²⁾ Vgl. den Aufsatz von Frä. Charlotte Carmichael in der Academy 1878. Dann wies Karl Blind in der „Gegenwart“ 1879 Nr. 16 und 17 hauptsächlich auf den Stabreim in den Reden der Hegen hin. Und im Anschluß an diese letzte Beobachtung hat M. Rudolf in Herrigs Archiv 64, 225 f. eine schwache allitterirende Übertragung versucht. — Übrigens ist der Vergleich mit den Nornen und Walfüren alt, schon Warburton macht eine hierhin gehörige Bemerkung. Und mit eigenartig sicherem Gefühl nutzen die bereits früher citirten französischen Bearbeiter aus dem vorigen Jahrhundert diese Verwandtschaft aus, sowie sie schon die Bedeutung der Thätigkeit von Macbeths Phantasie richtig erkannten und verwerteten. Ducis nennt die nordischen Furien I, 1:

Ces trois soeurs qui, d'Odin animant les soldats,

Courraient, volaient, frappaient, hurlaient dans les combats.

Und wenn ihnen Rouget de l'Isle die Namen Elsie, Rona und Groeme gibt, so hat er vielleicht unklare Erinnerungen an Namen wie norn und Groa.

¹³³⁾ Nach einer unverbürgten Notiz von Klingemann, Kunst und Natur, wurden sie anfangs von Männern dargestellt.

¹³⁴⁾ Goethes Gespräche I, 275.

¹³⁵⁾ Auch diese Neuerung hatte schon, wie so vieles Andre, unabhängig in England ihre Vorgängerin; zu John Phil. Kembles Zeiten konnte eine Schauspielerin als Hexe in einem Spitzenkleid, gepudertem Haar und einem zierlichen Hut auftreten. Boaden, Life of J. P. Kemble. 1825. I, 415.

¹³⁶⁾ Goethe an Schiller 16. April 1804.

¹³⁷⁾ Goethes Besprechung dieses Stückes: Hempel 29, 463 ff.

¹³⁸⁾ Eine interessante und annehmbare Vermutung betreffs einiger Änderungen, welche aus Rücksicht auf die Deutlichkeit an den Proben aus Schlegels Shakespeare-Übersetzung in den „Soren“ vorgenommen

sind, spricht Michael Bernays aus: Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. S. 14. Anm.

¹³⁹⁾ So, wenn Shakespeare I, 2, 15 schreibt: But all's too weak, Schiller 73: „Verloren war die Schlacht“; Sh. I, 4, 43: And bind us further to you, Sch. 481 f. „Wir sind entschlossen, euer Gast zu seyn heut Abend“, wobei das „heut“ Abend sicher nicht in Shakespeares Sinne ist. Vgl. die Analyse. — Ähnliche Änderungen 235; 244; nicht so gut 530; 1388, wo wenigstens die Stuttgarter Handschrift noch einen erklärenden Zusatz hat; 2192; 2858 f.; 2893.

¹⁴⁰⁾ Shakespeare=Jahrbuch 7, 62 ff. Auch Goethe=Jahrbuch 5, 5 ff., wo aber fälschlich Jffland als Adressat genannt ist.

¹⁴¹⁾ Auch an andern Orten nahm man die Reichardt'sche Musik zu Hülfe, beispielsweise in Dresden (siehe unten) und Hamburg. M. Klingemann, Kunst und Natur, 1 (1823), 306.

¹⁴²⁾ Shakespeare=Jahrbuch 7, 62 ff.

¹⁴³⁾ Es scheint mir übrigens sehr fraglich, ob die im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von Vollmer, 4. Aufl. 2, 258 abgedruckten „Bemerkungen zu Macbeth“ gerade zu dem Briefe vom 30. Sept. 1800 gehören. Offenbar beziehen sich die Bemerkungen auf eine Aufführung, und zwar eine solche, in welcher die Hexen fast ohne Bewegung auf Kothurnen erschienen. Diese Neuerung rührt aber erst von Schiller her, die darauf bezüglichen Bemerkungen können also nur auf die Darstellung der Schillerschen Bearbeitung gehen, d. h. erst nach dem 14. Mai 1800 niedergeschrieben, bezw. dictirt sein, eventuell ein paar Tage früher nach einer Bühnenprobe. In dem Brief dagegen spricht Goethe von „vorjähri-gen Bemerkungen“, d. h. solchen, die er schon 1799 niedergeschrieben hatte. Daß in der zehnten Bemerkung die Worte „Gebt mir mein Schwert“ statt des Schillerschen „Gieb mir mein Schwert“ stehen, darf bei einem Citat, das offenbar aus dem Gedächtnis gemacht ist, nicht verwundern. Die Bemerkungen können nur auf Schillers Bearbeitung gehen und müssen also, wenn es wirklich „vorjähri-ge“ sind, zu einem Briefe aus dem Jahre 1801 als Beilage gegeben sein.

¹⁴⁴⁾ Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers, 2. Aufl. 1, 108.

¹⁴⁵⁾ Goethes Gespräche 1, 275. Vgl. Goethes Tagebuch zum 6. April 1804 u. Schillers Kalender zum 7. u. 14. April.

¹⁴⁶⁾ Schiller an Cotta 12. Jan. 1800.

¹⁴⁷⁾ Reichmanns Nachlaß. S. 209, Nr. 10.

¹⁴⁸⁾ Dresdener Schillerbuch. S. 160.

¹⁴⁹⁾ Wir wissen übrigens von einer Aufführung des Schillerschen

„Macbeth“ mit der Reichardt'schen Musik schon am 5. Aug. 1803. Vgl. H. Gericke, Shakespeare-Jahrbuch 12, 182 ff.

¹⁵⁰⁾ Schiller an Gotta 20. Okt. und 24. Nov. 1800; 21. Sept. 1801.

¹⁵¹⁾ 6. Juni 1800.

¹⁵²⁾ Körner an Schiller 26. Juni 1800.

¹⁵³⁾ Waiz, Caroline 2, 100.

¹⁵⁴⁾ Sämmtliche Werke 4, 271 ff.

¹⁵⁵⁾ Sämmtliche Werke 2, 213; Waiz, Caroline, 2, 116.

¹⁵⁶⁾ Auch Friedr. Schlegel rief noch im Jahre 1803 dem Schiller'schen „Macbeth“ und der „Turandot“ ein paar wißlose Epigramme nach. Vgl. Walzel, Friedr. Schlegels Briefe, Berlin 1890. S. 509.

¹⁵⁷⁾ Jonas und Dilthey, Aus Schleiermachers Leben. 4 (1863), 540 ff.

¹⁵⁸⁾ Aus Schleiermachers Leben 3 (1861). A. W. Schlegel an Schleiermacher. 7. Sept. 1801.

¹⁵⁹⁾ Goethe-Jahrbuch 6, 211.

¹⁶⁰⁾ Shakespeare als Vermittler zweier Nationen. Probeband: Macbeth. Stuttgart und Tübingen 1842.

¹⁶¹⁾ Die Kunst des Übersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1886.

¹⁶²⁾ Vorlesungen über Shakespeares Macbeth. Berlin 1885. Auf Werder fußt Franz Kaim, Shakespeares Macbeth. Eine Studie. Stuttgart 1888. Doch bringt er nichts Neues, sondern verwirrt beispielsweise auf S. 22 Werders klarere Ausführungen. — Eine neuere, aber unzulängliche Abhandlung über Schillers „Macbeth“ ist die von Gebhard Schatzmann, Progr. d. k. k. deutschen Oberrealschule in Trautenuan, 1889. Der Verfasser kommt über eine wohlwollende Apologie Schillers gegen zu harte Beurteilung nicht hinaus. Dies Bestreben, Schillers sämtliche Veränderungen zu verteidigen, ist charakteristisch für eine ganze Reihe moderner Programm-Abhandlungen. Es ist das gegenüber des Dichters eigenem unumwundenen Zugeständnis, daß seine Bearbeitung gegen das Original nur schlechte Figur mache, eine vergebliche Mühe. Überdies sind die meisten neueren Aufsätze über Schillers „Macbeth“ eine unerquickliche Lektüre, weil sie zum großen Teile aus Citaten bestehen, welche früheren Abhandlungen entnommen sind und in schulmeisterlichem Tone widerlegt werden. Sandmann (Programm, Tarnowitz 1888) stellt sich ganz auf Werders Seite; Hubert Bedhaus (Programm, Ostrowo 1889) bekämpft den letzteren und Bodenstedt. Neues ist seit Werder nicht vorgetragen worden.

¹⁶³⁾ Denkwürdigkeiten, 1, 113.

¹⁶⁴⁾ Grabbes Werke, hrsg. von Gottschall 2, 427; Immermann, Hempel 19, 58 ff.; Theaterbriefe von Karl Immermann, hrsg. von G. zu Puttlitz, Berlin 1851. S. 82.

¹⁶⁵⁾ Goethes Werke. Hempel 28, 719.

¹⁶⁶⁾ Schillers Werke 1, 179; 221; 2, 5; 21; 55; 3, 521; 4, 31; 37; 52 u. f. f. Auch: H. Vogberger, Archiv für Literaturgeschichte 4, 259.

¹⁶⁷⁾ Die sentimentalischen Dichter. Werke 10, 454.

¹⁶⁸⁾ Werke 10, 461 ff.

¹⁶⁹⁾ Schiller und Goethe 18. und 28. April, Goethe an Schiller 27. und 28. April 1801. Vgl. auch den Aufsatz von G. Wartenberg in der Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte 2, 394 ff.

¹⁷⁰⁾ Berliner Literatur- und Theaterzeitung 1780. S. 331.

¹⁷¹⁾ Fr. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten S. 84.

¹⁷²⁾ Gothaer Theater-Kalender für 1786.

¹⁷³⁾ Fr. L. Schmidt, l. c. S. 340.

¹⁷⁴⁾ Goethes Werke, Hempel 28, 676.

¹⁷⁵⁾ ebenda S. 719.

¹⁷⁶⁾ So sind ohne besonderen, erkennbaren Grund die Stellen I, 67—9; 145—7; 161—8; 672—5; II, 171—6; 659—63 (wo das Bild nicht glücklich gewählt ist); III, 631—5; IV, 302—5; 422—3; 752; V, 130—2; 137—41; 188—91; 220—1; 262—4; 506—10; 659—61 gestrichen. — Der Lessing'sche „Nathan“ wird citirt nach Bachmann-Muncker, 3. Bd., 1887, wo mit jedem Akt eine neue Erzählung beginnt und die römische Zahl den Auszug bedeutet; der Schiller'sche „Nathan“ nach Goedeke, wo die Verse durch das ganze Stück fortlaufend gezählt werden.

¹⁷⁷⁾ Beispiele sind I, 24; 46; 490; II, 658; III, 600; 675; 843; IV, 111; 513; 768; diese letzte Stelle bietet ein charakteristisches Beispiel der Wiederholung, obgleich für die geschwähige Daja ein solches Hin- und Herwenden des Gedankens wol am Platze war. Aber Schiller liebt es, besonders am Aktschluß, nicht, daß, wenn ein Entschluß einmal gefaßt und kurz und bündig ausgesprochen ist, dieser noch einmal mit weitläufigeren, aber weniger eindringlichen Worten wiederholt wird.

¹⁷⁸⁾ Ähnlich II, 187; V, 570.

¹⁷⁹⁾ I, 194; III, 754. — I, 212; III, 600; IV, 287; 383.

¹⁸⁰⁾ Weitere Beispiele: II, 157; III, 711; 763; IV, 485; V, 326; 531; 690. Überhaupt führt Lessing durch das ganze Stück hindurch bei dem Mangel an Handlung die Situation äußerst langsam vor-

märts. Man vergleiche z. B. I, 84 ff. mit I, 247 ff., wo das Gespräch noch immer auf demselben Fleck ist. Zwischen diesen beiden Stellen hat Schiller erhebliche Streichungen vorgenommen.

¹⁸¹⁾ z. B. I, 344.

¹⁸²⁾ B. 84; 804; 817; 828; 1712; 1840; 1967; 2098; 2185; 2246; 2265; 2550; 2553; 2719; 2821; 2910; 2951.

¹⁸³⁾ B. 1163; 1296; 2753.

¹⁸⁴⁾ III, 301; I, 94; 743.

¹⁸⁵⁾ III, 692 ff.; V, 615 ff.

¹⁸⁶⁾ Werke 10, 545.

¹⁸⁷⁾ Auch sonst schränkte Schiller den lehrhaften Ton ein. Die Personen des Stückes weisen sich gegenseitig allzu oft zurecht, nicht nur die Alten die Jungen, sondern auch umgekehrt. Nathan tadelt die Daja I, 508 ff.; Recha meistert ihre Erzieherin III, 36 ff.; Saladin erteilt III, 301 dem Nathan, V, 565 ff. dem Tempelherrn einen Verweis. Alles das tilgte Schiller.

¹⁸⁸⁾ Über die Bearbeitung von Goethes „Sphigenie“ vgl. die Hempelsche Schiller-Ausgabe 16, 519 ff.; über „Stella“ Goethes Aufsatz „Über das deutsche Theater“, Hempel 28, 721 ff. Auch „Hermanns Schlacht“ von Klopstock wollte Schiller der Bühne gewinnen und entlich das Stück am 13. Mai 1803 von der Weimarer Bibliothek; aber er verzweifelte an dem Versuch. Vgl. Schiller an Goethe 20. Mai 1803; Goethe an Schiller 22. Mai 1803. Goethe, Hempel 28, 718 f.

¹⁸⁹⁾ Vgl. Goethes Tagebücher zum 28. April und 29. Okt. bis 28. Nov. 1801.

¹⁹⁰⁾ Goethes Tagebücher 14. Dec. 1801, 18. Nov. 1802. Schillers Kalender 22. Mai und 20. Nov. 1802; 13. Juni und 28. Dec. 1803; 21. Mai, 1. Okt. und 19. Dec. 1804.

¹⁹¹⁾ Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen 2. Nov. 1802. — A. W. Schlegel, Werke 9, 187.

¹⁹²⁾ Goethe, Hempel 28, 719.

¹⁹³⁾ Nr. 575. Hempel 19, 122.

¹⁹⁴⁾ Vgl. Gesta Romanorum, Hrsg. v. Desterley, Berlin 1872. S. 655.

¹⁹⁵⁾ Gesta Romanorum. S. 382.

¹⁹⁶⁾ A. und A. Schott, Walachische Märchen. Stuttgart und Tübingen 1845. S. 153.

¹⁹⁷⁾ v. d. Hagen, Gesamtabenteuer 3, LXIII.

¹⁹⁸⁾ Urheber dieser Maßregel ist meistens nicht die Tochter, sondern der Vater, der in mehreren Fällen seine Tochter selber heiraten will; so König Aron in der Dswald-Legende.

¹⁹⁹⁾ *Gesta Romanorum*. S. 366 cap. 60. De avaritia et ejus subtili conamine.

²⁰⁰⁾ Vgl. *Allégories, récits poétiques et chants populaires traduits de l'Arabe, du Persan, de l'Hindoustani et du Turc* par M. Garcin de Tassy. S. 423 fg.

²⁰¹⁾ v. d. Hagen, *Gesammtabenteuer* 3, 179 fg.

²⁰²⁾ François Pétis de la Croix (1653—1713), *Les mille et un jours, contes persans, traduits du dervis Moclez (1710—1712)*. Wieder abgedruckt im *Cabinet des fées*, Amsterdam 1785, 14, 227—42 und 296—393. In der Ausgabe von Genf 1786: Bd. 14, S. 265—281 und 345—454. — *Persian tales, designed for use and entertainment*. 3 vols. Coburg 1779—85. 2, 48 fg. — v. d. Hagen, *Erzählungen und Märchen*, Bd. 2, S. 99—222.

²⁰³⁾ Die neueste und — abgesehen von einer außerordentlich großen Zahl von Druckfehlern — beste Ausgabe der dieci Fiabe erschien in Bologna 1885: *Biblioteca di scrittori Italiani: Le Fiabe di Carlo Gozzi a cura di Ernesto Masi*. Mit einer vortrefflichen, sehr ausführlichen Einleitung. — Das *Ragionamento*, in welchem Gozzi über die Fiabe Rechenschaft ablegt, findet sich in der Ausgabe von 1772. 1, 9 ff.

²⁰⁴⁾ Masi weist in seiner Einleitung pag. XCV ff. nach, daß die Anordnung der Fiabe in der Ausgabe von 1772 falsch sei. Er setzt im Anschluß an die noch bei Lebzeiten des Dichters, im Jahre 1801, erschienene Ausgabe „*Turandot*“ an die vierte Stelle. Die erste Aufführung war nicht am 22. Jan. 1761, sondern am 22. Jan. 1762.

²⁰⁵⁾ *Opere*, 1772. Tom. I, pag. 118.

²⁰⁶⁾ So nahm z. B. der Dichter aus dem Märchen, welches ihm zur Vorlage diente, in seine „*Turandot*“ nur zwei von den gegebenen Rätseln auf und ersetzte das dritte, das Rätsel vom Meere, durch ein andres, dessen Lösung der „adriatische Löwe“ war. Zweifellos wird ihm die Appellation an den Lokalpatriotismus, wie üblich, einen billigen Triumph eingetragen haben. Lächerlich stolz erklingen diese Terzinen. Man vergleiche nur die damalige Ohnmacht der Republik mit folgender Schilderung des adriatischen Löwen:

Che tremar fece il mondo, e che orgogliosa
Vive, e trionfa ancor.

²⁰⁷⁾ *Opere*, 1772. Tom. I, pag. 120: colori rettorici ed eloquenza pittrice artificiosa, che ingannino coll' imitazione della natura e del vero.

²⁰⁸⁾ *Opere*, 1772. Tom. I, pag. 119.

²⁰⁹⁾ Ganz dieser weichlichen Hingebung an den Schmerz ent-

sprechend bekennet auch Calaf in seinem Rätsel nicht wie im Märchen, daß er jetzt auf dem Gipfel des Glücks und des Ruhmes stehe, sondern nennt sich einen Menschen, der auf dem Gipfel des Glücks noch unglücklicher sei, als je zuvor.

²¹⁰⁾ Opere, 1772. Tom. I, pag. 13.

²¹¹⁾ J. C. L. Sismonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 1813, 2, 588 wirft daher Gozzi vor: Mais son plus grand défaut est de n'être jamais sublime; tandis que les évènements vous remuent, ils n'amènent jamais un mot qui produise sur l'âme une profonde impression.

²¹²⁾ Giovanni Battista Magrini, Carlo Gozzi. Benevento 1883, pag. 208: Felicissimi sono i dialoghi per naturalezza, movimento, brio: la lingua e lo stile sono più accurati che in altre fole, e non troviamo trasformazioni, incantesimi ed apparati scenici: la leggenda assume carattere umano e possibile.

²¹³⁾ Obwohl diese Rivalität sich bis zu erbittertem Kampfe steigert und zu der gänzlichen Niederlage der Adelsma führt, läßt Gozzi die Letztere doch nicht durch eigene Hand enden, sondern führt um des versöhnenden Schlusses willen ihre Begnadigung herbei. Atoum gibt der reuigen Adelsma Freiheit und Thron zurück.

²¹⁴⁾ 1773: *La Principessa Filosofa* und 1800: *La Donna Contraria al Consiglio*.

²¹⁵⁾ Vgl. Klein, *Geschichte des Dramas* VI, 1, 740. Anm. 2.

²¹⁶⁾ Robert Pröbß, *Geschichte des neueren Dramas* I, 2, 343 veröffentlicht einen höchst charakteristischen Brief Varetis vom 12. Mai 1784.

²¹⁷⁾ Vgl. Richards *Theater-Journal* 5, 60.

²¹⁸⁾ *Theatralische Werke von Carlo Gozzi*. Aus dem Italiänischen übersezt. Bern, 1777—79. Der Verfasser gab außerdem im Jahre 1782 in Bern noch heraus: *Die zwey feindlichen Brüder*, tragisches Lustspiel in 2 Aufzügen von Gozzi, übersezt von Werthes.

²¹⁹⁾ *Gothaische gelehrte Zeitungen*, d. 17. April 1776. Ein und dreßßigstes Stück. Vgl. Lessings Brief an seinen Bruder Karl vom 28. April 1776.

²²⁰⁾ Vgl. J. J. Gradmann, *Das gelehrte Schwaben*, 1802. S. 771.

²²¹⁾ Eine liebenswürdige Charakteristik des bescheidenen jungen Werthes gibt Wieland in einem Briefe an Gleim vom 3. Nov. 1771 (*Ausgewählte Briefe*, 3, S. 80 ff.) Vgl. auch Wielands Brief an den Staatsrat Freiherrn von Gebler in Wien, vom 29. Juni 1783 (*Auswahl denkwürdiger Briefe von C. M. Wieland*, Wien 1815, 2,

S. 64 fg. Seuffert in der Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte 1, 346; 399.) — Goethe, welcher Werthes im Juli 1774 persönlich bei Jacobi kennen lernte (vgl. Archiv für Litt.=Gesch. 13, 568) schreibt am 21. Aug. 1774: „Werthes ist ein gar guter Junge, und die Art, wie er sich in die Chinoises und Sophas schicken thut, ist so menschlich.“ Und wie begeistert andrerseits Werthes über Goethe sprach, kann man in einem seiner Briefe (Goethe-Jahrbuch 7, 207) lesen.

²²²⁾ Weitere Belege ergeben sich durch Vergleichung von Gozzi (nach der Ausgabe von Masi): 221, 11; 263, 9; 286, 10; 303, 30; 306, 27; 320, 24; 321, 12; 322, 29; 323, 14 mit Werthes: 205, 2 v. u.; 262, 10 f.; 295, 8 f.; 321, 9 f.; 325, 9; 343, 8 f.; 344, 5 f.; 346, 15; 347, 4 f.

²²³⁾ Eine kleine Umschreibung hat Werthes vorgenommen. Ismael, der Hofmeister des eben enthaupteten Prinzen von Samarkand, sagt in seiner Verzweiflung: *l'Aio alfine è servo, nè al Principe comanda.* Einen solchen Ausspruch mochte sich der Graf Gozzi erlauben; der arme Werthes aber, welcher selbst Hofmeister beim Grafen von Lippe-Alverdisen gewesen war (Almanach d. d. Muses 1775, S. 106), sagt vorsichtiger: „Am Ende muß der arme Hofmeister seinem Bögling aus dem Weg gehen, und seinem Untergang von ferne zusehn.“

²²⁴⁾ Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi. 1802. Bd. 14. S. 162.

²²⁵⁾ Ebenda S. 159.

²²⁶⁾ Nach Reichards Theater=Journal 11, 14 gab freilich noch im Jahre 1779 Brunians Gesellschaft in Prag extemporirte Stücke. Doch scheint dies Sommertheater nur eine Bühne untergeordneten Ranges gewesen zu sein.

²²⁷⁾ Joh. Friedr. Schmidt war Herzoglich Weimarischer Commissionsrath und lebte 1777 in Wien. Seine „Hermannide“ ist wiederholt gedruckt worden. Der Gothaer Theater=Kalender für 1778 erwähnt eine Oktavausgabe, Wien 1777. Dann erschien das Stück in Wien 1778 im ersten Bande des K. K. Nationaltheaters. Und ferner separat, München 1778. 8. Angeregt war Schmidt durch „Herrn Directeur Seyler, den Mann, der mit sicherem Gefühl, mit festgestimmtem Geschmaack durchprüfte, was Gozzi unserer Nationalbühne werden kann.“ (Theater=Journal für Deutschland. 2, 171.)

²²⁸⁾ Ein persönliches Lob Josephs II., welches ursprünglich in dem Rätsel ausgesprochen war, mußte getilgt werden, weil derlei grundsätzlich auf der Wiener Bühne untersagt war.

²²⁹⁾ Vgl. z. B. Schmidt (nach der Münchener Ausgabe) 15 mit Werthes 224; Schm. 20 — W. 241; Schm. 21 — W. 243; Schm. 22 —

W. 246; Schm. 29 — W. 264; Schm. 30 — W. 268; Schm. 35 — W. 289; Schm. 36 — W. 291; Schm. 37 — W. 293; Schm. 45 — W. 335.

²³⁰⁾ Vgl. das Gotha'sche Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1778. S. 78 f.

²³¹⁾ Über das Hamburger Preisausschreiben, welches dem Wiener zum Muster diente, vgl. Litzmann, Schröder und Gotter. Hamburg und Leipzig 1887. S. 14 ff. Schröder stimmte in dem Wunsche nach gründlicher Eindeutschung fremder Stücke mit dem größten Teile des Publikums überein. Vgl. die Worte des sehr einsichtigen Besprechers der Hamburger Theaterverhältnisse in der Berliner Literatur- und Theaterzeitung. 1779. S. 812.

²³²⁾ Laut Titelblatt der Münchener Ausgabe: „Aufgeführt auf dem Churfürstlichen Theater zu München.“

²³³⁾ Gothaer Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1778. S. 44.

²³⁴⁾ Siehe die Berlinische privilegierte (Voss'sche) Zeitung jener Tage. Dazu aber die Berliner Literatur- und Theaterzeitung 1779. S. 426.

²³⁵⁾ Zufällig hat derselbe Kritiker Be., welcher 26 Jahre später in der Allg. Deutschen Bibliothek Schillers „Turandot“ besprach, auch die erste Aufführung der „Hermannide“ mit angesehen. Sein Urteil ist über beide Bearbeitungen dasselbe: „Ekel und Langeweile.“ (Neue allg. deutsche Bibliothek. Berlin und Stettin, 1803, 84. Bd., 1. Stück, S. 145.) — In G. Parthey's Verzeichnis der Mitarbeiter an Fr. Nicolais Allg. Deutscher Bibliothek ist für die Jahre 1802—6 unter Be. kein Mitarbeiter genannt. Dagegen findet sich in dem Namensverzeichnis S. 25 für den Rektor Schlegel die Chiffre Be.. Offenbar liegt aber auch hier ein Druckfehler vor, denn Schlegel recensirte nur theologische Werke. Die Chiffre ist vielmehr eine Zeile höher zu rücken und auf Schink zu beziehen, welcher seit 1778 Theaterdichter in Hannover und vorher Candidat des Predigtamts in Berlin war, dort also sehr gut im Jahre 1777 die „Hermannide“ gesehen haben kann. (Mensel, Gel. Deutschland, Bd. 7 der Ausg. von 1798. S. 129.)

²³⁶⁾ Litzmann, Schröder und Gotter, S. 57, 79, 124.

²³⁷⁾ Verfasser eines berühmten Gesandtschaftsberichtes über China.

²³⁸⁾ Die Vermutung eines anonymen Beurtheilers der Berliner Turandot-Aufführung, daß Schiller Rambach's „drey Räthsel“ gekannt habe, erweist sich als falsch. Besagter Kritiker lobt übrigens sehr die Rambach'sche Ausführung der Masken, während er mit

ihrer Behandlung bei Schiller nicht zufrieden ist. (Fehlers und Fischers *Eunomia*, Berlin 1802, Mai, S. 461 f.)

²³⁹⁾ Warum Schiller gerade von einem „alten“ Vorfaß sprechen durfte, wird weiter unten in der Anmerkung 248 gezeigt.

²⁴⁰⁾ Vgl. Schiller an Körner 2. Nov., 16. Nov., 10. Dec., 28. Dec. 1801; Körner an Schiller 19. Dec. 1801; Schiller an Cotta 10. Dec. 1801; 2. Jan. 1802; Caroline Schlegel an A. W. Schlegel 20. Dec. 1802 (Waiß, Caroline 2, 156).

²⁴¹⁾ Schiller an Cotta, 9. Juni 1802.

²⁴²⁾ 16. Nov. 1801. Früher hatte Schiller viel absprechender über Gozzi geurtheilt und im Jahre 1788 ganz allgemein von dessen „unverdientem und kurzwährendem Triumpf“ gesprochen. Werke 6, 15.

²⁴³⁾ An Cotta 5. Febr. 1800.

²⁴⁴⁾ 233, 278, 313, 423, 463, 471, 475, 503 u. f. w.

²⁴⁵⁾ Mit Glück hat auch Gotter diesen Vers für das parodistische Drama in der „Esther“ und der „stolzen Baschi“ angewandt.

²⁴⁶⁾ Paul de Musset, Charles Gozzi. *Revue des deux mondes*. Tom. IV. 1844.

²⁴⁷⁾ 1006 ff.

²⁴⁸⁾ Eine solche Motivirung war in Schillers Sinne notwendig; denn nur mit einem edlen Beweggrund für Turandots Verfahren vermochte er eine versöhnende Lösung des Conflicts zu vereinen. Bei Gozzi hat die Prinzessin gar kein Motiv des Handelns, denn Laune ist kein Motiv. Und weil nun einmal durch das italienische Original ein glückliches Ende für das Stück vorgeschrieben war, so mußte Schiller der Heldin eine edlere Gesinnung verleihen.

Er hat aber auch einmal, ungefähr ein Jahr vor der Turandot-Bearbeitung, das Gegenteil versucht, nämlich einer Prinzessin, welche alle Freier abweist, ein unedles Motiv untergelegt und dann die Consequenz ihres Handelns gezogen. Und aus diesem Grunde eben, weil ihm der Stoff schon längere Zeit durch den Kopf gegangen war, konnte er die Bearbeitung von Gozzis *Fiaba* einen „alten Vorfaß“ nennen.

Im Juli 1800 nämlich hatte sich Goethe zu künstlerischem Schaffen in die Einsamkeit nach Jena zurückgezogen, dort einen Teil von Voltaires „*Tancred*“ übersetzt und über seinen „*Faust*“ und Schillers „*Braut in Trauer*“ nachgedacht. Zugleich fand er für den Freund einen Stoff, welcher dessen Eigenart entsprechen mußte, und schrieb darüber am 1. August: „Tief in seinem poetischen Journal erinnert mich an ein altes Marionettenstück, das ich auch in meiner Jugend gesehen habe: die *Höllensbraut* genannt. Es ist ein Gegenstück zu

Faust, oder vielmehr Don Juan. Ein äußerst eitles, liebloses Mädchen, das seine treuen Liebhaber zu Grunde richtet, sich aber einem wunderlichen unbekannten Bräutigam verschreibt, der sie denn zuletzt wie billig als Teufel abholt. Sollte hier nicht die Idee zur Braut in Trauer zu finden sein, wenigstens in der Gegend?"

Schiller nun konnte den Stoff zwar für die „Braut in Trauer“ nicht verwerten, entwickelte ihn aber selbständig. So entstand der Entwurf zu „Rosamund“ (Werke 15, 1, 349 ff.), ursprünglich für eine Ballade berechnet, dann aber auch zu dramatischer Behandlung in Aussicht genommen und vielleicht identisch mit der „Begebenheit zu Samagusta“ (Vgl. das Facsimile in „Schillers Kalender“, hrsg. von Emilie von Gleichen-Rußwurm). Das Bild dieses „eitlen, lieblosen Mädchens“ vereinigte sich bei Schiller mit dem Bild der Turandot, d. h. nicht einer Turandot, deren Handeln aus edlem Herzen entspringt und deren Geschick sich darum heiter löst, sondern einer Turandot, deren Beweggründe unedel sind und die darum von der Strafe ereilt wird. Schillers Turandot wird bestimmt durch weiblichen Stolz, Rosamund durch Eitelkeit, aus der dann andre unedle Regungen entspringen, Reid gegen alle Schönheit außer ihr, Härte u. s. w. Sieht man von dieser verschiedenen Motivierung und ihren Folgen ab, so wird man in den äußeren Vorgängen manche Parallelen entdecken, welche zeigen, daß Schiller in der That bei der Ausarbeitung des Entwurfes das Gozzische Stück im Sinne hatte.

Rosamund sollte eine Prinzessin von unerreichter Schönheit sein. „Man haßt sie, aber die Männer können ihrer Schönheit nicht widerstehen. Sie fordert etwas unmögliches von ihren Freiern, bloß um eine Caprice zu befriedigen.“ Dabei sollte sie aber nicht abstoßend erscheinen, nein, „Rosamund muß bei ihrer ersten Erscheinung Gunst gewinnen“, „bei allem empörenden ihrer Selbstsucht bleibt doch das Schöne lieblich.“ Sie sollte nicht allein dastehen, sondern „Rosamund hat noch einen Vater, der die Eitelkeit seiner Tochter verabscheut“; „sie wird zu einer Wahl gedrängt.“ Aber allem Drängen setzt sie ihre Härte entgegen. „Ihr Sinn ist grausam aus eitler Selbstsucht. Kein Opfer rührt sie, kein noch so edles großes Betragen; um ihre Eitelkeit zu vergnügen kann sie Blut fließen sehn.“ So muß denn kurz vor der Erfüllung ihres Geschickes, wie in Gozzis Drama der Prinz von Samarkand, so auch von Rosamund ein Ritter verhöhnt und verraten werden, der sie aber dennoch liebt und „liebend stirbt“, während der „treue Knappe“ wie Ismael in der „Turandot“ die Schöne verflucht und ihre Grausamkeiten nennt. Um ihre Freier zu verwirren, wendet endlich die „Tigerin“ dasselbe Mittel an, wie

ihr italienisches Vorbild: „Sie entschleiert den entscheidenden Augenblick ihre ganze Schönheit.“ Man denke auch an „Estride“.

Es stehen nun zwar diesen herausgerissenen Übereinstimmungen ebenso viele oder noch mehr Abweichungen gegenüber, aber die Verwandtschaft mit dem italienischen Märchen ist doch unverkennbar.

²⁴⁹⁾ Auch Goethe im Maskenzug zum 18. Dec. 1818 stellt ihn als komischen, geschwägigen Alten dar. Hempel 11, 1, S. 354 f.

²⁵⁰⁾ Eine solche Motivirung ist auch ganz in Gozzis Sinne, denn in seinen Stücken herrscht die strengste poetische Gerechtigkeit: die Tugend siegt, das Laster wird bestraft. Selbst da, wo um der Ökonomie des Stückes willen eine Person zu Grunde gehen muß, die, wie der König Beder in der „Zobeis“, während des Stückes auf Seiten der bedrängten Unschuld gestanden hat, selbst da wird wenigstens in den Reden der Andern angedeutet, der Betreffende habe vor Zeiten irgend ein Unrecht begangen, das er jetzt mit dem Tode büße.

²⁵¹⁾ Genauerer über die Verwendung der Masken bei Gozzi siehe unten im achten Abschnitt.

²⁵²⁾ Vgl. auch die oben citirte Schilderung von der Maserei der Turandot.

²⁵³⁾ Werthes' Übersetzung 3, 150.

²⁵⁴⁾ Archiv für Literaturgeschichte 145 ff.

²⁵⁵⁾ Werthes' Übersetzung 2, 402 f.

²⁵⁶⁾ Saoh Kjösch Eschwen, d. i. die angenehme Geschichte des Saoh Kjösch. Ein chinesischer Roman in vier Büchern. Aus dem Chinesischen ins Englische und aus diesem ins Deutsche übersetzt. Nebst vielen Anmerkungen, mit dem Inhalt eines chinesischen Schauspiels, einer Abhandlung von der Dichtkunst, wie auch von den Sprüchwörtern der Chinesen, und einem Versuche einer chinesischen Sprachlehre für die Deutschen. Leipzig 1766.

²⁵⁷⁾ Dresdener Schiller=Album. 1861. Nr. 15.

²⁵⁸⁾ Schillers Kalender, herausgegeben von Emilie von Gleichens-Rußwurm. Stuttgart 1865. S. 180 f. Der Anfang der Schillerschen Bearbeitung des Romans ist gedruckt in der historisch-kritischen Ausgabe 15, 372 ff. Auch Goethe las und erläuterte noch in hohem Alter diesen Roman bei Boisserée. (Wilh. Grimm an seinen Bruder Jakob 14. Okt. 1815. Goethe=Jahrbuch 1, 338.)

²⁵⁹⁾ Vielleicht hat Schiller auch um dieser mystischen Dreizahl willen seine beiden Gedichte 11, 14 u. 304 „Sprüche des Confucius“ genannt.

²⁶⁰⁾ Zusätze zu des Johann Baptiste du Halde ausführlichen Beschreibung des Chinesischen Reiches und der großen Tartarey. Aus dem Französischen übersezt. Rostock 1756. 2. Abtheilung, dritter Abschnitt „Von der alten und neuen Religion der Chineser“, §. 76 S. 290 und §. 79 S. 295.

²⁶¹⁾ Im Übrigen hat Schiller das ganze Wirrsal von religiösen Vorstellungen genau wie bei Gozzi gelassen. Die Götter, die Schicksalsmächte, die den Menschen wie einen Ball schlendern, die Parzen, die bösen Sterne und die Teufel in der Hölle bestehen neben einander.

²⁶²⁾ Vgl. auch du Halde, Ausführliche Beschreibung 1, 447: „Lamas, also nennet man die Lehrer, Geistliche und Priester des Fo, welche zu ihrem Oberhaupt haben den großen Lama des Thibet.“ Ferner redet die Stelle 4, 111 von dem großen Lama, der als Gottheit unter den Tartaren verehrt wird.

²⁶³⁾ Du Halde, Ausführliche Beschreibung 1, 17; 2, 163; 4, 21.

²⁶⁴⁾ Du Halde, Ausführliche Beschreibung 2, 85; 3, 8; Haoh Kjöb Tschwen S. 422, Anm.

²⁶⁵⁾ Historisch-kritische Ausgabe, 11, 358. Haoh Kjöb Tschwen, S. 378 Anm.

²⁶⁶⁾ Frankfurt a./M. 1861.

²⁶⁷⁾ Schiller an Goethe 17. Jan. 1802; 20. Jan. 1802. Goethe an Schiller 22. Jan. 1802; Schiller an Körner 4. Febr. 1802. Die meisten Proben leitete Schiller, da Goethe vom 17. bis 28. Januar in Jena war. Vgl. Goethes Tagebücher, Januar 1802.

²⁶⁸⁾ Schiller an Körner 4. Febr. 1802.

²⁶⁹⁾ (Genast), Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. 2. Aufl. 1862. S. 125.

²⁷⁰⁾ Vgl. Goethes Werke, Hempel 28, 680 f.

²⁷¹⁾ Schiller an Goethe 2. Febr. 1802; Goethe an Schiller 20. Apr. 1802.

²⁷²⁾ In Cottas Damenkalender für 1806. S. 61—63. Vgl. Charlotte v. Schiller an Cotta 12. Juni 1805. Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta S. 558. Dazu Schiller an Goethe 10. Jan. 1804.

²⁷³⁾ Goethe an Schiller 2. Febr. 1802.

²⁷⁴⁾ Kritische Fragmente. Lyceum der schönen Künste, Berlin 1797. I, 2, 157.

²⁷⁵⁾ Friedr. Ludw. Schmidt, Denkwürdigkeiten 1, 103.

²⁷⁶⁾ Eunomia, Mai 1802. S. 461 f.; Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1803, Bd. 84, Nr. 1, S. 144—146.

— A. W. Schlegel drückt sich in seiner Kritik (Sämmtliche Werke 9, 189) vorsichtiger aus und legt einen großen Teil des Misserfolgs den Schauspielern zur Last, denen die „prächtige Rhetorik und fette gewandte Buffonerie“ durch die lange Gewöhnung an rührende Familienstücke ganz abhanden gekommen sei.

²⁷⁷⁾ Vgl. die Beilage zu Nr. 12 der Allg. Zeitung, Dienstag 12. Jan. 1864. Der Brief ist wieder abgedruckt in der Hempelschen Ausgabe von Schillers Werken 8, 8–10. Schiller spricht seine Ansicht über das Stück *Iffland* gegenüber aus in zwei Briefen vom 21. Jan. und 22. April 1802 (Reichmanns literarischer Nachlaß. Hrsg. von F. Dingelstedt. Stuttgart 1863. S. 214 u. 216). Ähnlich wie *Iffland* urtheilte auch ein Anonymus. Briefe an Schiller Nr. 336.

²⁷⁸⁾ Erhalten ist von dieser Aufführung das wertvolle Theatermanuscript, aus welchem sich wichtige Verbesserungen zu dem ersten Druck des Dramas ergaben. In der historisch-kritischen Ausgabe bezeichnet mit A.

²⁷⁹⁾ Vgl. Schiller an Körner 3. Jan. 1802; K. an Sch. 10. Jan.; Sch. an K. 21. Jan.; K. an Sch. 30. Jan., 14. Febr., 15. Febr.; Sch. an K. 26. Febr.; K. an Sch. 19. Nov. 1802.

²⁸⁰⁾ Diese Bemerkung Körners, welche in sich schließt, daß die phantastische Märchenhandlung zu ihrer Ergänzung der Musik bedürfe, hat in der Zukunft viele Zustimmung durch die Praxis gefunden. Denn es gibt nur sehr wenige Dramen, welche bis in die neueste Zeit so oft die verschiedenartigsten Tonkünstler zur Composition angeregt haben, wie eben „*Turandot*“. Es existiren allein sieben Opern dieses Namens oder doch Inhalts.

²⁸¹⁾ Caroline an A. W. Schlegel 22. Febr. 1802. Waig, Caroline 2, 201.

²⁸²⁾ Briefwechsel K. L. Knebels mit seiner Schwester Henriette, Hrsg. von H. Dünker. Jena 1858. Henr. an K. 3. Febr. 1802; K. an Henr. 10. Febr. 1802. Ein solches Urtheil wird man nicht mit Verwunderung aufnehmen, wenn man Knebels Ansicht über Schillers ganze dichterische Thätigkeit kennt. In der kürzlich, Goethe-Jahrbuch 10, 117 ff., bekannt gemachten Denkschrift über die deutsche Litteratur wird nicht einmal Schillers Name genannt.

²⁸³⁾ L'augellino belverde I, 7, Masì 2, 326. Il Corvo, Masì 1, 89.

²⁸⁴⁾ So im *Mostro turchino*.

²⁸⁵⁾ Il Corvo IV, 8, Masì 1, 112.

²⁸⁶⁾ Il mostro turchino V, 1, Masì 2, 292.

²⁸⁷⁾ Opere. 1772. pag. 121 f.

²⁸⁸⁾ Goethes Tagebuch 25. Okt. 1777.

²⁸⁹⁾ H. Falck, Zur Geschichte des Liebhabertheaters. Berlin 1887.

S. 137.

²⁹⁰⁾ Am 27. März 1778 „Die glücklichen Bettler“; im Januar 1780 „Das grüne Vögelchen“; am 21. März 1783 „Zobeis“. Vgl. die Zusammenstellung von Burckhardt, Goethe-Jahrbuch 4, 113 f. Im Theater gab man unter Goethes Leitung nach den „Annalen des Theaters“, Heft 20, 65 ff.: „Die entwaffnete Rachgier“, Schauspiel in 5 Akten nach Gozzi von Vulpius, „Juliane von Lindorff“, Schauspiel in 5 Akten, und die „Glücklichen Bettler“. Vgl. Goethes Tagebuch 31. Dec. 1793.

²⁹¹⁾ Tagebücher 1, S. 259 und 270. Italiänische Reise, Hempel 24, 72, 74, 86, wo Goethe durchaus für Gozzis Dramen eintritt. Welche Bedeutung diese Stücke für Goethes theatralische Zwecke hatten, erzählt er selbst in der „Campagne in Frankreich“ (Hempel 25, 164 ff.). Als das Weimariſche Theater 1791 gegründet wurde, bot das Repertoire der deutschen Bühnen meist Stücke im sogenannten Natur- und Conversationston. Als Gegengewicht gegen diese ließ Goethe einen festen Bestand Shakespearescher, Gozzischer, Schillerscher und natürlich auch eigener Stücke einüben. So hat also Gozzi mitgewirkt, den classischen Bühnenstil Weimars und damit Deutschlands vorzubereiten. — Auch noch im August 1797, als Goethe in Frankfurt war, hielt er die „Gozzische Manier“ für geeignet, den Zustand des Theaters zu heben.

²⁹²⁾ Theater-Journal für Deutschland 2, 167.

²⁹³⁾ An Eschenburg 10. März 1776; an K. Lessing 28. Apr. 1776. Lessing brachte auch ein Exemplar von Gozzis Dramen aus Italien mit, das noch heute in der Bibliothek zu Wolfenbüttel steht (Zeitung für die elegante Welt. 1807. Sp. 19).

²⁹⁴⁾ Berlin, 1776.

²⁹⁵⁾ Schmidts „Hermannide“, also eine freie Bearbeitung, war bekanntlich schon früher aufgeführt worden.

²⁹⁶⁾ Die „glücklichen Bettler“, aufgeführt zwischen dem 2. und 7. März 1778. Vgl. die Berliner Literatur- und Theaterzeitung, Brief vom 10. März 1778. S. 223.

²⁹⁷⁾ Ebenda. Brief aus Breslau vom 28. Mai 1778. S. 539.

²⁹⁸⁾ Gedruckt wurde sie erst nach einer Überarbeitung von Gotter.

²⁹⁹⁾ Vgl. Reichards Theater-Journal 20 (1782), 13. In Mannheim erschien es u. a. am 25. Mai 1788 zum 15. Male (Annalen des Theaters, Berlin 1788, Heft 2, 75). In Berlin wurde

es zum ersten Male zur Feier von Friedrichs des Großen Geburtstag, den 24. Jan. 1779, mit vielem Beifall gegeben. (Berl. Litt.= u. Theaterzeitung 1779, S. 430.)

³⁰⁰⁾ Berliner Litt.= u. Theaterzeitung 1779. S. 438.

³⁰¹⁾ Richards Theater-Journal, St. 16 (1780), 64. Auch den „Raben“ von Gozzi wollte Schröder geben. Rixmann, Schröder und Gotter, S. 67.

³⁰²⁾ Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 476.

³⁰³⁾ Ebenda. Jahrgang 1780. S. 491.

³⁰⁴⁾ Ebenda. Jahrgang 1779. S. 747. 12. Okt. 1779.

³⁰⁵⁾ Ebenda. Jahrgang 1780. S. 571. Reinecke selbst soll übrigens dieses Drama geringschätzig als ein Stück für den Pöbel bezeichnet haben. Vgl. R. L. Rahbek, Erinnerungen aus meinem Leben, deutsch von L. Kruse. Leipzig 1829. 2, 34.

³⁰⁶⁾ Vgl. die Berl. Litt.= u. Theaterztg. 1780. S. 460. 570. Es gibt von diesem Stück auch eine Bühnenbearbeitung für das K. K. Nationaltheater in Wien von Werthes selber: „Die zwey schlaflosen Nächte oder der glückliche Betrug.“ Wien 1775. Die Handlung ist in deutsche Verhältnisse übertragen; die einzige wirkliche Veränderung ist, daß Pantalone, der im italienischen Original einige gar zu intime Dinge mit der Fürstin zu verhandeln hat, schicklicher in eine „Frau von Nieden, gewesene Gouvernante“ verwandelt ist.

³⁰⁷⁾ Der Anteil Gotters an Schröders „Juliane von Lindorff“ ist schon oben erwähnt worden. Außerdem verfaßte er nach der Ulla-Episode aus Gozzis „Glücklichen Bettlern“ die Oper: „Das tartarische Gesetz“. Sofort machten sich vier Componisten, Giller, André, Benda und Seydelmann, an die Composition des Textes. Mit Andrés Musik wurde die Oper am 31. Mai 1779 in Berlin gespielt, mit der Musik eines Hauptmanns Antoine von den kurfürstlichen Schauspielern; Berl. Litt.= u. Theater-Zeitg. 1778, S. 754; 1779, S. 143. 514. Richards Theater-Journal 20 (1782), S. 53. Eine französische Oper „Gulistan ou le Hulla de Samarcande“ wurde 1806 in Paris gegeben.

³⁰⁸⁾ Vgl. A. W. Schlegels Kritik über die Berliner Aufführung vom September 1802. Sämmtliche Werke 9, 218 ff.

³⁰⁹⁾ Theater von Carl Blum. 1. Bd. Berlin 1839. Eine Bearbeitung von Lemberg, welche am 11. Juli 1821 in Berlin gespielt wurde, ist mir unbekannt geblieben.

³¹⁰⁾ Penig, 1803.

³¹¹⁾ Zu so allgemeiner Beliebtheit ist freilich Gozzi nie gekommen, aber einzelne große Verehrer hat er doch auch in späterer Zeit noch

gehabt. Im Wintersemester 1816 hielt Prof. Wilh. Wachsmuth in Halle sogar ein Colleg über Gozzis Fiabe. Und von Friedrich Wilhelm IV. wird erzählt, daß er, Humboldt, Savigny u. A. mit Vorliebe diesen Dichter lasen. (Masi, Carlo Gozzi, p. CXLVIII.) Im Jahre 1807 feierte auch Ch. L. P. Sievers, welcher selber den „König Hirsch“ für das Magdeburger Theater bearbeitet hatte, in der Zeitung für die elegante Welt den Grafen Gozzi; und ebenda folgte ihm gleich darauf Beauregard Pandin, welcher durch Gozzis Kunst den „erstorbenen Sinn des Dichterischen“ zu erwecken hoffte. Für die Behandlung der Masken empfahl er das Gleiche, wie später Goethe für das Verbkomische überhaupt (Hempel 29, 756 ff. aus dem Jahre 1821), nämlich als äußere Form den Knittelvers.

³¹²⁾ Es ist bekannt, wie der junge Richard Wagner diese Ausführungen aufnahm und daß manche seiner Grundsätze für die Entwicklung des modernen Musikdramas in dem erwähnten Dialog der „Serapionsbrüder“ schon ausgesprochen sind. Wagner folgte dem Rate Hoffmanns sogar sehr genau; seine erste Oper, „Die Feen“, 1833, ist eine Umdichtung von Gozzis Fiaba La donna serpente.

³¹³⁾ Goethe - Forschungen von Wold. Freih. v. Wiedermann. Frankfurt a./M. 1879. S. 35 ff.

³¹⁴⁾ Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack. Leipzig und Jena 1799.

³¹⁵⁾ Solche Zauberwesen sind bei beiden Dichtern komisch aufgefaßt, schon im Außern. Gozzis Zauberin Erconta erscheint in einer Andrienne, Tiecks Polytomikus mit einer Nachtmühe.

³¹⁶⁾ Auf das musikalische Märchen „Das Ungeheuer oder der verzauberte Wald“ hat schon Adolf Hauffen, Archiv für Litt.-Gesch. 15, 316 ff. hingewiesen.

³¹⁷⁾ Der gestiefelte Kater II, 4. Vgl. dazu in Tiecks Nachgelassenen Schriften, hrsg. v. Köpfe, I, 76 ff., „Hanswurst als Emigrant. Ein Puppenspiel“.

³¹⁸⁾ Sämmtliche Werke 5, 9 f.

³¹⁹⁾ Diel-Kreiten, Clemens Brentano, 2, 292.

³²⁰⁾ Frankfurt a./M. 1803.

³²¹⁾ Das erstere nach Gozzis Zeim re de' genj ossia la serva fedele, das zweite nach Il re cervo.

³²²⁾ Zobeis, ein romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen, von Friedrich Treitschke. Nach dem Märchen des Gozzi. Taschenbuch auf das Jahr 1807. Wien, bey J. B. Degen.

³²³⁾ Vgl. Goethe, Campagne in Frankreich. Hempel 25, 173.

³²⁴⁾ Berlin, 1867.

³²⁵⁾ Italienisches Theater, übersetzt von Wolf Grafen Baudissin. Leipzig 1877. Der Schwierigkeiten, welche dem Übersetzer durch die Dialektfärbung in vielen italienischen Stücken erwachsen, gedenkt schon Lessing am 28. April 1776 in einem Briefe an seinen Bruder Karl. Er warnt ihn deshalb vor Herausgabe eines italienischen Theaters.

³²⁶⁾ Deutwürdigkeiten des Schauspielers Friedrich Ludwig Schmidt (1772—1841), hrsg. von Hermann Uhde. Hamburg 1875.

³²⁷⁾ Schiller an Goethe 15. Okt. 1799.

³²⁸⁾ Vgl. besonders A. W. Schlegels Kritik, Sämmtl. Werke, 10, 44 ff.

³²⁹⁾ Weitere Beispiele: I, 2, 53 f.; 3, 87 f.; 89; 91 f.; 94; 4, 5; II, 2, 19—22; 4, 16; 38; 77 f.; III, 2, 18; 5, 23; 8, 3; 19; IV, 3, 3; 27; 4, 30; 32; und überhaupt die erste Hälfte von IV, 4.

³³⁰⁾ Ähnlich II, 4, 41; 80; IV, 3, 13; 20; 4, 10; 11; u. ö.

³³¹⁾ Vgl. I, 1, 61 f.; 69—71; IV, 1, 31 f. und zahlreiche andre Fälle.

³³²⁾ Knebel's Litt. Nachlaß 1, 181.

³³³⁾ Briefwechsel zwischen Carl August und Goethe Nr. 147—160.

³³⁴⁾ Die Behauptung Genasts, Tagebuch S. 108, daß Schiller die Proben geleitet habe, ist gegenüber Goethes Tagebuchnotizen wie so Vieles in dem Buche unhaltbar.

³³⁵⁾ Goethes Tagebücher 4. Febr. 1800; 1.—3. April, 21. Mai, 22. und 24. Juli 1802; 25. Sept. und 13. Okt. 1803 (Privatvorstellung) u. s. w. — Aufführungen verzeichnet Burkhart, Goethe-Jahrbuch 4, 113 ff.

³³⁶⁾ Vgl. Genast, Tagebuch S. 121; Goethes Tagebücher vom 29. bis 31. Januar und 19. bis 21. Februar 1801; 15. und 16. Januar, 1., 26. und 27. Juli 1802 u. s. f. Burkhart in Goethe-Jahrbuch 4, 113 ff.; Goethe an Schiller 20. Feb. 1801; Waiz, Caroline 2, 37; Charlotte von Schiller an Goethe 9. April 1801 (Goethe-Jahrbuch 4, 243).

³³⁷⁾ Die Abnahme stellt sich in Zahlen so dar:

I. unter 382 Versen 25 Sechsfüßler, davon 16 Alexandriner.

| | | | | | | | | | |
|------|---|-----|---|----|---|---|---|----|---|
| II. | = | 440 | = | 29 | = | , | = | 18 | = |
| III. | = | 412 | = | 8 | = | , | = | 3 | = |
| IV. | = | 358 | = | 7 | = | , | = | 3 | = |
| V. | = | 190 | = | 0 | = | , | = | 0 | = |

Das macht für den 1. und 2. Akt 6½ %.

= = = = 3. = 4. = 2 %.

= = = = 5. = 0 %.

Auch bilden ſich wie bei Gotter Alexandriner zwifchen den Zeilen, die durchaus Überfetzung je eines ganzen franzöfifchen Alexandriners find. Vgl. Voltaire 217, 237, 358. Eigentümlich iſt Goethe 307 f., Verſchränkung zweier Alexandriner.

³³⁸⁾ Voltaire 5, 19; 9; 10, 422; 97; 12 f., 43 f., 75 f., 99, 163, 228, 371; 440, 445, 474, 558, 676, 752, 913, 1111; 870 ff.

³³⁹⁾ Voltaire 52, 152, 396 f.; 524, 759; 22, 60, 80, 212, 222, 373, 404, 458 f., 851.

³⁴⁰⁾ Voltaire 73 f., 317; 637; 635; 219 f.; 337 f., 375 ff., 383, 1062, 1155; 440, 944 f. Dagegen verrät die Überfetzung mancher Verſe, z. B. 646, 751, 1283 ff., noch ſtark das drückende Joch des franzöſiſchen Textes.

³⁴¹⁾ Schiller an Goethe 18. Okt. 1799; Goethe an Schiller 19. Okt. 1799.

³⁴²⁾ Goethe, Biogr. Einzelheiten. Hempel 27, 324.

³⁴³⁾ Voltaire 2, 229, 580; 163 ff.

³⁴⁴⁾ Voltaire 453, 460, 631, 663, 665, 670 f., 690 f., 862, 1033, 1035—46, 1298 f., 1313.

³⁴⁵⁾ Voltaire 25, 321 ff., 654; 583 f., 661.

³⁴⁶⁾ Vgl. die Überfetzung der Voltaireschen Verſe 57, 87 f., 93, 97, 103, 700 f., 711 ff., 725, 737 ff., 762—66, 775—82, 792, 811, 1253 ff., 1374 f., 1461 ff.

³⁴⁷⁾ Die Scheidung der Scenen von Goethes „Tanfred“ in zwei Gruppen, die ſich ergeben nach der Zeit der Entſtehung und der Treue der Überfetzung, hat ſchon Johann Weiß in ſeiner „litterariſchen Studie“ über Goethes Tanfred-Überfetzung, Troppau 1886, feſtgeſtellt. Im Übrigen erweiſt man dem Verfaſſer einen Dienſt, wenn man dieſe unnütze und fehlervolle „Studie“ mit Stillſchweigen übergeht. — Zur Entſtehung von Goethes „Tanfred“ vgl. die Tagebücher vom Juli, November und December 1800; Goethe an Schiller 25. und 29. Juli, 1. Auguſt, 16., 22. und 30. December 1800; Schiller an Goethe 26. und 30. Juli, 17. December 1800; Goethe an Kirms 23. November 1800 (Goethe-Jahrbuch 6, 10); Reichmanns Nachlaß S. 236, Nr. 41 und 237, Nr. 42.

³⁴⁸⁾ Vgl. ſonſt die Voltaireschen Verſe 9 ff., 26, 34, 114 f., 121 f. mit der Goetheſchen Überfetzung. — Auch Schiller hatte im Jahre 1796 bei Bearbeitung von Goethes „Egmont“ das Wort „Freiheit“ an mehreren Stellen getilgt. 279, 18 ſpricht Zetter, 311, 27 auch Bradenburg lieber von der „guten alten Verfaſſung“, und Egmont (323, 3) ſtirbt für das „Waterland“. In dem Manuſcript der Egmont-Bearbeitung, welches 1804 für Mannheim angefertigt wurde, iſt ſogar

noch viel sorgfältiger das anstößige Wort beseitigt worden. Dort ist höchstens von „Gewissensfreiheit und Privilegien“ die Rede.

³⁴⁹⁾ Vgl. die Wiedergabe der Voltaire'schen Verse 70, 298 ff., 375, 387, 1074, 721 ff., 924, 1546 ff., 1558 ff., 1622 ff.

³⁵⁰⁾ Vgl. I, 2 und die Übersetzung der Verse 56, 403 f., 457 ff., 617, 762, 973.

³⁵¹⁾ Zur Charakteristik Arjirs vgl. die Wiedergabe der Voltaire'schen Verse 280, 342, 528, 1200, 1550; zur Charakteristik Amenaïdens 49, 339, 431, 266 f., 277 ff., 325, 436 f., 453 f., 403 f., 475, 333 ff., 341 f., 520, 1049, 1056 ff., 1485 ff., 1527 f., 2082 ff.

³⁵²⁾ Teichmanns Nachlaß Nr. 42.

³⁵³⁾ Eine ansehnliche Reihe der widersprechendsten zeitgenössischen Kritiken druckt Jul. W. Braun in seinem bekannten Sammelwerke ab, die einen voll rückhaltlosesten Bewunderung, die andern voll heftigster Misbilligung. Letztere überwog besonders in den Berliner Zeitungen und spricht sich auch in manchen Rezensionen aus, die bei Braun fehlen. So hielt F. J. Wagner (Al. Schriften 2, 83 ff.) Goethes ganzes Unternehmen für überflüssig. Franz Horn (Andeutungen S. 139) erachtete Voltaire für gut und schlecht genug, um aus seinen Tragödien solche Übungsstücke zu machen. C. F. Huber (Sämmtl. Werke seit 1802, 2, 154 ff.) gab zu, daß der französische Dichter Keinen begeistern könne; aber so reizlos trocken hätte er doch nicht übersetzt zu werden brauchen. — Oß machte man Goethe auch seine Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Weimarer Hofes, welche Viele für die einzige Veranlassung zu diesen Werken hielten, zum Vorwurf. Daß in der That Carl August den „Mahomet“ lebhaft begrüßt hatte, ist oben gezeigt worden; auch für den „Tantfred“ interessirte er sich sehr (Briefwechsel Carl Augusts mit Goethe Nr. 168 und 170). — Die Freunde waren geteilter Ansicht. Schiller hatte allzu sehr den Zweck der Bearbeitung im Auge, um das Werk als solches unbesungen würdigen zu können. — Körner (an Schiller 10. Sept. 1800) erklärte, daß ihm Vieles in Schillers Gedicht „An Goethe“ aus der Seele gesprochen sei. — Rnebel, welcher sowol von Carl August als von Goethe eingehende Nachrichten erhielt, war des Lobes voll darüber, daß in der Übersetzung alle Gallicismen überwunden seien und eine tiefere poetische Logik herrsche als im Original. (Goethe an Rnebel 7. Nov. 1799; 10. und 30. Jan. 1800; Rnebel an Goethe 9. Jan. 1800; Goethes Tagebücher 28. und 30. Nov. 1802.) — Vöttiger (Brief vom 6. Febr. 1800, Goethe-Jahrbuch 10, 148) glaubte, daß die französische Stelzentragödie nie wieder in Deutschland Boden finden werde. — Caroline Schlegel

charakterisirte die Mahomet = Aufführung dahin, daß „einem nicht kalt noch warm dabey“ werde; manche Stellen aus dem französischen „Tancred“ schätzte sie und hätte darum gern Goethes Bearbeitung kennen gelernt, von der ihr Gutes zu Ohren gekommen war. (Waiz, Caroline, 1. März, 7. Mai und 3. Dec. 1802.) — Wenn man die Urtheile von Caroline Herder liest, aus welchen die Meinung ihres Vatten hindurchklingt, so muß man in Betracht ziehen, daß das Ehepaar damals gegen Goethe tief verstimmt war (vgl. Carolinens Briefe an Knebel aus dieser Zeit). Herder hatte in jungen Jahren zwar Voltaires Verse gelobt, seinen Beruf als Dramatiker aber in Abrede gestellt (Vgl. u. a. den Aufsatz über Shakespeare in „Von deutscher Art und Kunst“ und Herders Brief an Merck vom 28. August 1770). Dasselbe Urtheil wiederholte er auch im Jahre 1800; und seine Frau brach in den sehnüchtrigen Ruf nach Natur aus, wie einst der junge Goethe in seiner Shakespeare = Rede (Caroline Herder an Knebel 3. und 31. Jan. und 14. Sept. 1800. Knebels Nachlaß 2, 329, 331, 336). — Ein ganz gesundes Urtheil über beide Übersetzungen schrieb noch am 12. Aug. 1819 der alte Zelter nieder (Briefwechsel mit Goethe III, 41 ff).

²⁵⁴⁾ Minor, Aus dem Schiller = Archiv. Weimar 1890. S. 18.

²⁵⁵⁾ Werke 2, 4; 29; 343.

²⁵⁶⁾ Vgl. Schanzenbach, Französische Einflüsse bei Schiller. Programm des Eberhard = Ludwig = Gymnasiums zu Stuttgart. 1885.

²⁵⁷⁾ Werke 3, 516; 10, 16; 26; 30; 445. Brief an Goethe 31. Mai 1799 und Werke 10, 151.

²⁵⁸⁾ Schiller, Über das gegenwärtige teutsche Theater. Werke 2, 344.

²⁵⁹⁾ Ein ähnliches Verfahren schlug Schiller ein, als er die Othello = Übersetzung von Heinrich Voß durchsah. Er beschränkte sich hier nicht darauf, den Dialog nur gelegentlich zu kürzen, die Ausdrucksweise deutlicher und geschmeidiger zu machen, gesuchte Wendungen auszutilgen, unzüchtige Stellen zu streichen und im Ganzen den Versbau zu verbessern, sondern er suchte den Iago dadurch zu den übrigen Personen, besonders zu Othello und Rodrigo, in Gegensatz zu bringen, daß er ihm eine niedrigere Ausdrucksweise und eine heftigere Art zu reden beilegte, um seine rohe Gesinnung zu kennzeichnen.

²⁶⁰⁾ Zu den beiden Lustspielen vgl. Schiller an Goethe 26. Januar 1803; Schiller an Körner 28. März, 12. Mai, 7. November 1803. Körners Urtheil an Schiller 25. Juli 1803. Weimarer Aufführungen verzeichnet Schiller in seinem Kalender. Dazu Schiller an Goethe

20. Mai 1803 und an Körner 10. Oktober 1803. Über Berliner Aufführungen vgl. Leichmanns Nachlaß Nr. 18, 19, 21, 22. Berl. Nachr. von Staats- und gelehrten Sachen 18. Oktober 1804. Der „Freimüthige“ 18. Oktober 1804. Rozebue meinte, Schiller habe sich zu der einst geschmähten Mischgattung des Schauspiels bekehrt, in der sich die Tugend zu Tisch setzt, wenn sich das Laster erbricht; er triumphirte, denn die Stücke heimelten ihn an. — In Hamburg spielte man den „Neffen als Onkel“ am 6. und 10. April 1804, den „Parasiten“ am 8., 13., 18., 28. August, 3. und 22. September und 10. November 1806.

³⁶¹⁾ Schillers Kalender 30. Januar, 5. März, 31. Oktober, 12. November 1804; an Goethe 17. und 26. Januar 1804; Goethe, Biogr. Einzelheiten. Hempel 27, 318.

³⁶²⁾ Vgl. J. D. Falk an Böttiger, Weimar 18. April 1805. (Goethe-Jahrbuch 10, 151.)

³⁶³⁾ Vgl. den Aufsatz von Borberger in Herrigs Archiv 41, 421 ff.

³⁶⁴⁾ Goethe an Schiller 1., 14. und nach dem 17. Januar 1805; Schiller an Goethe 14., nach dem 17. und 24. Januar 1805; Schiller an Körner 20. Januar und 5. März 1805; Körner an Schiller 27. Januar und 17. April 1805; Schiller an Cotta 18. Januar 1805.

³⁶⁵⁾ In den „Prosaïschen Übersetzungen einiger Trauerspiele aus dem Französischen der Herren Racine und Gresset, Leipzig 1755“ erschien das Stück alles Schmuckes beraubt. — Die Übersetzung vom Herrn Lic. Stüven in Hamburg (Wiener Schaubühne, 1. II.) war zwar in Versen abgefaßt, im übrigen aber in der Ausdrucksweise sehr platt. Die Schwierigkeiten sind meistens einfach umgangen, erhabene Redewendungen durch die nüchternste Alltagsrede ersetzt. — Auch das Trauerspiel „Phädra und Hippolytus“ von Moses Laz. Düsseldorf (Hannover 1790), das nach dem Englischen von Smith gearbeitet ist und sich in vielen Punkten mit Euripides, Seneca und Racine berührt, ist ein ganz dilettantisches, sprachlich ungewandtes Machwerk. — Am annehmbarsten ist der Stoff, freilich mit großer Freiheit, von Christian Felix Weiße in seinem „Krispus“ behandelt. Konstantin, Fausta, Krispus und Helena entsprechen durchaus Theseus, Phädra, Hippolytus und Arieia. Nur ist die Handlung erweitert durch einen intriguirenden Vetter des Krispus, Klein, der gleichfalls Helena besitzen will. Sonst haben Weißes Alexandriner nichts mit denen Racines gemein; statt des Pathos des Franzosen findet man eine oft lächerliche Nüchternheit und gespreizte Tugendpredigten.

368)

Das Phädra-Manuscript.

Das Manuscript von Schillers „Phädra“ bestand aus Doppelfolioblättern, welche nicht nur am Falz, sondern auch quer zwischen den Zeilen hin zerschnitten worden sind. Die so entstandenen Blätter, welche natürlich oft auf der Vorderseite eine Reihe von Versen enthalten, die in keinem Zusammenhang mit denen auf der Rückseite stehen, sind weit verstreut. Es ist mir gelungen, folgende Fragmente zusammen zu bringen und zu collationiren:

| | |
|---|------------|
| Ein Doppelfoliobogen mit den Versen 1—73, | |
| - - - - - | 74—166, |
| - - - - - | 1379—1442, |
| - - - - - | 1609—1693 |

und eine Copie der Verse 914—922 und 939—947, sämtlich im Besitz des Goethe- und Schiller-Archivs zu Weimar. Herr Direktor Dr. B. Suphan erwirkte mir von der hohen Besitzerin die Erlaubnis zur Benutzung.

Ein Folioblatt mit den Versen 1738—1785 im Besitz der Frau Philippine von Leuzendorf, Schloss Gradnitz bei St. Marien im Müritzthale. Die Collation, von Herrn Dr. Ed. v. d. Hellen angefertigt, befindet sich gleichfalls im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Herr Oberstlieutenant Dr. M. Jähns in Berlin besitzt ein Fragment mit den Versen 563—572 und 589—598,

Herr Geh. Rat Dr. R. Schöne in Berlin ein Fragment mit den Versen 1309—1312 und 1322—1332,

Herr Geh. Justizrat Prof. Dr. H. Hüffer in Bonn ein Folioblatt mit den Versen 475—517.

Die kgl. Bibliothek in Berlin besitzt drei Fragmente:

- a) Vers 604—609 und 620—622,
- b) in der Meusebachschen Sammlung die Verse 573—589 und 599—603,
- c) in der Radowitzschen Sammlung die Verse 1212—1216 und 1227—1233.

Allen genannten Eigentümern spreche ich hier für die freundlichst gewährte Unterstützung meinen Dank aus, zugleich mit der Hoffnung, dass sich noch weitere Fragmente auffinden lassen werden. Denn Alles in Allem bilden die aufgezählten Bruchstücke nur etwa ein Viertel des Ganzen; auch ist es mir fraglich, ob sie sämtlich zu einem und demselben Manuscript gehört haben. Einige nämlich sind offenbar allererster Entwurf, andre tragen den Charakter einer

Reinschrift. Daß eine solche von Schiller eigenhändig und nicht durch einen Schreiber hergestellt wurde, ist deshalb wahrscheinlich, weil die Fragmente, welche zweifellos der Kladde angehören, für manche Verse zwei Übersetzungen neben einander enthalten, unter denen der Dichter noch die Wahl treffen wollte. Es finden sich in dem Manuscript stellenweise interessante Varianten, zum Teil auch getilgte ältere Lesarten, welche einen Einblick in Schillers Arbeitsweise gewähren. Diese sind in Folgenden sämtlich wiedergegeben. Die vielen belanglosen Abweichungen in der Interpunktion und Orthographie habe ich weggelassen, obwol es Princip der historisch-kritischen Ausgabe ist, sie anzumerken.

3 urspr. Die müßge Ruh ertrag ich länger nicht, 5 meißt] ist 6 f. urspr. Von seinem Schicksal hab ich keine Kunde, Selbst von dem Orte nicht, Nach verbirgt noch Verlauten durchstrichen 8 Wohin,] Und wo, 9 f. aus Schon beide Meere, die der Jthmus trennt, Hab ich durchkreuzt, dich zu beruhigen. 19 Ja, wissen wir] Ja und wer weiß, 20 Vorsätzlich aus Mit Vorsatz 24 f. ursprünglich umgestellt. 27 Nebenbulerin aus Nebenbulschaft 28 folge meiner Pflicht, aus das ist meine Pflicht, 29 Und fliehe diesen Aufenthalt, wo ich Für meine Ruhe schon zu lang verweile. aus Und fliehe diesen Ort, der mir gefährlich wird (darüber gestrichen aus einem Ort, der mich beängstigt.) 30 ff. urspr. Wortlaut: Wie Herr seit wann mißfällt dir denn so sehr Der stille Aufenthalt in diesem stillen Lande, Das deiner Kindheit einst so theuer war, In dessen Ruhe dich mittlere Fassung: so sehr Dieß stille Land, das deiner Kindheit einst So theuer war, dann die jetzige Fassung. 36 Ein ganz verändert Ansehn hat jetzt] Ganz eine andere Gestalt hat 40 urspr. Phädra, sie ist dir zur Last und Dein Kummer ist es aus Es macht dir Kummer 41 ff. urspr. Fassung: Die feindliche Stiefmutter, die dir großt. Sie sah dich kaum, gleich zeigte sie durch deine Verbannung die gefährliche Gewalt. 45 urspr. Verlor sich oder hat sich sehr besänftigt 47 f. wird einem Schmerz Zum Raub, den aus die einem Nebel Erliegt, das 55 Die letzte jenes aus Der letzte Sprößling eines 56 verschworen aus erhoben 57 Wie Herr? Auch du ihr Feind? aus Auch du verfolgst sie Herr? 58 nach je folgte urspr. doch 59 schwarze Meuterei] feindliches Gemüth nach Gemüth folgte urspr. nie 62 strenge aus stolze aus strenge 63 stolze aus strenge 66 urspr. Die Theseus großes Herz so oft bezwang? Also sollte Vers 65 wol ursprünglich fehlen. 67 f. wollte Venus Des Vaters Ehre endlich an dir rächen? aus hätte Venus Des Vaters Ehre

nun an dir geräch? 69 hätt in Eine Reihe dich gestellt aus hätte
dich dem allgemeinen Loos 71 Freund welche aus Welch 77 mir]
nur 78 Triebe aus Sinne 79 urspr. Mein Führer warst du
damals mein Gefährte, 80 Ist sprachst du mir aus Du sprachst
mir oft 85 Mit Ungeheuern aus Unholde nach 86 folgt in der
Hdschr. Wie er den Skyron von dein Felsen stürzte, dieser Vers ist
sicher nur durch ein Versehen im Druck ausgefallen. nach 87
folgte urspr. Wie er den Minotaurus überwand und nieder kämpfte.
94 urspr. Aus der Verwandten Mitte weggeraubt 96 Und alle die
Betrognen ohne Zahl,] Und die Betrognen, die unzähligen, 97 Die
seinen Schwüren allzuleicht geglaubt,] Die allzuleicht an seine Schwüre
glaubten, 98 Bis auf die Rahmen selbst von ihm vergessen.} Die
er bis auf die Rahmen selbst vergaß 99 f. Ariadne, die dem tauben
Felsenuser Sein Unrecht klagt, aus Ariadne auf der unwirthbaren
Insel aus Ariadne die verlassne, die den Felsen Sein Unrecht
102 weißt] weißt, darüber es 103 wie nach durchstrichenem weiß
104 Wie hätt ich nicht gewünscht aus Was gab ich nicht darum
106 gebunden aus verstrickt 109 f. urspr. Der noch durch keine
Heldenthat das Recht (aus sich frei) Gekauft, die seine 116 f. urspr.
das feindliche Geschlecht 118 vernichtet aus begraben 119 urspr.
Gefangen soll sie seyn bis in den Tod, 121 f. aus Böt in dem
Borne meines Wärs ich vermessen genug mir ihre Recht 123 andre
Fassung Zu solchem Wahnsinn riß mich Jugend hin? wieder ge-
strichen 137 Flamme aus Regung 149 urspr. Ich reise 154
was für ein aus welches 155 aus Denonen, ihre Freundin, so
156 Ach welcher aus Ach Herr, ich weiß 475 Ganz andre aus Rein
edlere viel über Gaben durchstrichen Schönheit 476 Schätz aus
Lieb 490 Viel öfter war der Held aus Denn häufiger öfter war
der Held 491 vor Besiegt durchstrichen Öftmal Kampfes aus
und schnellern Sieges 496 Ich hätte aus Sein Herz aus Und war
497 Sein Herz aus Wärs aus Hätt ich 509 den Nachruhm] die
Rahmen den] die 515 Auf mich ererbt aus Das ich ererbt
571 stärkere aus fremde 572 Loos aus Schicksal 583 vor Das ist
Wie auch gestrichen widerstand aus widerstrebt, 589 Vergessen]
Vergaßen 914 Zu sanfte Ruh einwiegend,] Zu Ruh einwiegte
919 des nach gestrichenem sobald 922 der Tod — er schreckt mich
nicht; aus ein freigewählter Tod. 939 ich (gestrichen ihn) ich ihn
1212 täuscht mich nicht aus ist zu groß 1214 seit aus schon meid
ich — lieb ich sie! aus sinds daß ich sie meide folgt durchstrichen:
Sie meid ich Herr, sie lieb ich seit sechs Monden. 1228 Noch (aus
Stets) glaubt (darüber gestrichen lebt, darunter gestrichen wär) ich

einem Freveler mich (aus noch) zu nah. 1229 So ungeheuren Greuels
 (aus. Frevels) angeklagt (aus verklagt) 1230 vor Wo durchstrichen
 Welch die mir Mitleid schenken] die sich mein erbarmen (aus wenn
 du mich verstößest) folgt durchstrichen Verlassen welcher Freund
 wird mich beklagen 1232 Geh, [suche dir] Suche dir aus Geh hin
 suche 1233 Blutschande loben] den Sueest gut heißen, folgt durch-
 strichen Blutschande loben 1310 her, ich wills aus ich gestehe dir,
 folgt durchstrichen Mich schreckte der Entschluß, der dich hieher Ge-
 führt! Ich fürchtete 1312 nach fürchtete setzt gleich die Rede der
 Phädra ein. 1322 Nach Aricia! gestrichen Was! 1323 urspr.
 Welch neuen Qualen hab ich mich gespart! 1324 bis 1327 lauten
 hier: Was ich biß jetzt erlitten und gefühlt (für diese beiden Worte
 die Varianten und ertragen und meine Zweifel aus Angst) Der bange
 schwere Zweifelskampf der Seele, Der (aus Mein) Wechsel (folgt ge-
 strichen jedes auß) aller äußersten Gefühle, Der Liebe Qual und
 des Gewissens Angst, 1329 f. lauten hier: Verworfen mich zu sehn,
 alles war (über es war) Ein Schatte (aus schwacher) nur der Marter,
 die ich dulde (aus jetzt erdulde.) 1332 täuschen?] blenden? 1379 f.
 urspr. Ich elende! und leb ich! und ertrag ich Den Anblick noch der
 heiligen Sonne . nach 1382 Den Herrn der Götter nenn ich meinen
 Ahn durchstrichen 1385 Wo mich verbergen? aus Wohin mich
 bergen? 1386 nach mir! folgt Dort hält durchstrichen 1387 des
 Geschickes Urne aus die Urne des Geschickes 1388 strenge Hand
 aus strengen Hände folgt Das Loos sagt man durchstrichen
 1389 urspr. Die bleichen Todten richtet Minos dort. 1390 Weh mir!
 Wie wird sein Schatte sich entsen, 1391 urspr. Wenn seine Tochter
 ihn vor Augen tritt, geändert in W. f. L. vor ihn tritt, gezwungen
 (aus zu Thaten) 1392 aus Und gräßlichen Verbrechen sich beken-
 nend, 1393 im Abgrund aus dort unten 1397 nach auf steht
 eine gestrichen 1399 Vergieb mir (Vater gestrichen) verderbte
 aus zerrüttet 1400 Dein Haus — die Wahnsinnsthaten deiner
 Tochter, aus Hat dein Geschlecht gestürzt in dieß Verderben 1401
 urspr. Verirrungen sind seiner Rache Werk! Ist] Sind 1402
 urspr. Ach nie hab ich von dieser schweren Schuld darüber: von der
 schweren Unthat (durchstrichen hab ich) die mich schaudert Hab ich
 unglückliche Von diesem 1403 nie Frucht geärntet!] die Früchte nie
 geärntet, urspr. zwei Verse: Ach dieses traurge Herz hat keine
 Frucht Geärntet von dem Frevel der mich schändet! gestrichen:
 Die mich mit Schmach die Frucht geärntet 1404 Unglücks über
 Sammers 1406 Verbanne endlich doch aus Entringe dich doch
 1407 urspr. Sieh eine leichte Schuld mit andern Augen an. 1409

wider aus gegen 1412 urspr. Hat Liebe (darüber gestrichen denn die) nie als über dich gesiegt? als über dich? vor die erste gestrichen vielleicht 1413 auch in andrer Fassung: Erfuhr? Schwachheit ist aller Menschen Loos, 1415 leidest aus senfzest 1416 Himmlischen aus im Olymp 1417 aus die ihren Bliz auf die Verbrecher schleudern 1418 verbotner Blut aus verbotnen Flammen manchmal andre Fassung selbst oft Älterer Wortlaut von 1417 f.: Die auf die Freveler bligen, haben selbst Von unerlaubten Flammen oft geglüht!

Die Rede der Phädra 1419—1439 ist Schiller ausserordentlich schwer geworden, nicht nur dass der Text zahllose Correkturen zeigt, der Dichter hat sogar die ganze Rede zweimal übersetzt.

Erste Übersetzung:

1420 mich denn ganz im Grund] meine Seele ganz 1421 Unglückliche! So hast du mich verderbt! (aus So brachtest du mich zu Falle!) 1424 Ich mich ihm aus aus Ich flohe Hippolyt 1425 urspr. Was übernahmst du? — Durftest du sein Leben 1426 vierfacher Versuch: Mit schändlicher Beschuldigung anklagen M. sch. Anklage zu verläunden (diese Fassung strich sich Schiller als die beste an) M. sch. Verläumdung anzuklagen? M. sch. Beschuldigung zu schwärzen 1427 und in Erfüllung aus vielleicht erfüllt 1428 Nach Fluch! steht Wunsch! 1429 Jahre hin aus Geh Schändliche. folgt durchstrichen Ich höre dich nicht mehr! Fahr hin Vermorfne (aus Geh schändliche,) Mich selbst laß für mein jammervolles Loos Jahr hin! 1430 f. lauten hier: Vermorfne, Schändliche! Mir überlaß die Sorge (aus Mich selbst laß sorgen) für mein jammervolles Loos (aus Schicksal). 1432 Mög dir's der Himmel nach Verdienst vergelten, (aus Vergelte dir der Himmel nach Verdienst) Nach 1433 folgen acht durchstrichene Zeilen, in denen Schiller mit den drei Racineschen Versen 1321—1323 ringt. 1434 Für alle, die mit das Weitere fehlt, Schiller hatte noch immer nicht den treffenden Ausdruck gefunden. 1436 treibt] zieht 1437 des Frevels eben machen.] zu Lasterthaten bahnen! 1438 f. ausser dem später gedruckten Wortlaut noch eine zweite Übersetzung: Vermorfne Schmeichler, allerschlimmste Gabe, Die uns der Zorn der Götter konnte geben!

Die zweite Übersetzung zeigt natürlich weit weniger Correkturen:

1421 Unselge!] Unglückliche, 1424 Ich flohe Hippolyt über Ich mich ihm aus 1426 über Beschuldigung zu schwärzen steht Anklage zu verläunden 1430 Fluchwürdige Verführerin! aus Vermorfne,

Schändliche 1431 Laß für mein jammervolles Schicksal sorgen! aus
 Laß sorgen für mein jammervolles Loos! 1432 lohnen nach Ver-
 dienst aus nach Verdienst vergelten 1436 treibt] zieht 1437 des
 Frevels eben machen aus zu Frevelthaten bahnen 1438 f. wieder
 die beiden Fassungen neben einander. 1440 Geopfert hab ich alles
 aus Alles hab ich geopfert (aus gethan). Es folgen noch mehrere
 Versuche, die Worte in den Vers einzurenken. 1441 Große Götter!
 aus Götter des Himmels! 1441 aus Ihr Götter — Ihr zu dienen,
 zu gefallen 1442 mein Lohn aus der Preiß

1615 sah ich ihn.] sah ich 1625 In tiefem Sinnen folgte er der
 Straße 1625 Bügel] Zäume 1636 allen aus eiskalt folgt
 durchstrichen Bis an das Es trat uns eiskalt bis ans Herz hinan,
 1639 aus] auf 1647 In Schlangen aus Und krümmt 1657 Zieht
 aus Dringt 1673 morsch in Stücken] zerschellt in Stücke 1674 Er
 selbst verwirrt sich, stürzend, in den Bügeln (aus Zäumen). 1675
 meinen] meinem 1677 nach sah durchstrichen ihn, 1688 Mlagge-
 schrey;] Angstgeschrey, 1739 Welch aus Und welcher grausamer
 aus grausame 1741 f. Unschuldig bis Falls! nach Gestrichenem
 Nimm hin dein Opfer! Freue dich seines Falls! In diesem ge-
 strichenen: seines Falls aus deines S was vermutlich zu Siegs zu
 ergänzen ist. 1746 Nicht brauch ichs, aus Ich brauche nicht 1760
 er über gestrichenem sie Nach geraubt gestrichen Was sie mir
 nahm, ersetzt sie mir nicht mehr!

³⁶⁷⁾ Um nicht den Text durch Anmerkungszißern in jeder dritten,
 vierten Zeile zu belasten, werden die Belege zu der Betrachtung von
 Schillers Übersetzungsverfahren hier in einer einzigen Anmerkung
 zusammengefaßt und dabei die einzelnen Punkte in genau derselben
 Reihenfolge aufgeführt wie in der Darstellung. Umgestellte Verse:
 R. 3 f., 23 f., 111 f., 285 f., 293 f., 418 f., 535 f., 603 f., 651 f., 1103 f.,
 1246 f., 1249 f., 1345 f., 1607 f.; innerhalb des Verses: 299, 987. —
 Weggelassene Verse: R. 21, 25, 97 f., 175, 204, 346 ff., 404, 417, 482,
 517, 547, 739, 858, 863, 902, 904 ff., 951, 1341. — Asyndeta: R. 13,
 27, 768, 792, 819, 914 u. f. f.; positive Form in die negative ver-
 wandelt und umgekehrt: R. 103, 152, 336, 376, 465 u. f. f.; Tilgung
 von Wiederholungen: R. 17, 50, 95, 156, 203, 215 u. f. f.; Composita:
 R. 422, 642, 1136, 1286, 1360, 1551, 1584, 1606, 1607; nicht immer
 sind sie glücklich gebildet, z. B. 1607 „Dualerinnerung“ für mortel
 souvenir. — Ich zähle 610 Fälle, in welchen genau ein deutscher
 Vers einem französischen entspricht, darunter 79, in denen die Über-
 setzung nicht ganz streng ist. Die schönsten Beispiele geben die

Schiller'schen Verse 40, 211—14, 240, 329, 579—81, 615, 711, 825, 835, 1372, 1376, 1577, 1671; die Verse 550 und 1471 sind durch die Correspondenz mit dem französischen Text unklar geworden; durch Alexandriner übersezt sind die Verse R. 122, 123, 337, 419, 541, 549, 627, 796, 810, 830, 895, 955, 1059, 1090, 1130, 1215, 1300, 1312, 1401; bei der Übersetzung eines Alexandriners durch einen Quinar ist übrigens — abgesehen von vereinzelten seltenen Ausnahmen — im Allgemeinen der Unterschied zwischen Goethes und Schillers Verfahren der, daß Jener die erste Hälfte des französischen Verses vollständig übersezt, und daher der Schluß seines Fünffüßlers meistens zu kurz gerät, während bei Schiller das Verhältnis umgekehrt ist. Vgl. „Mahomet“ 434, 896, 785 f., 818 und „Phädra“ 1, 2, 65, 446, 480, 1006 mit den deutschen Übersetzungen. — Ein Alexandriner durch zwei Fünffüßler übertragen: R. 34, 286, 299, 421, 471, 580, 635 u. ö. Von der Wiedergabe eines französischen Couplets durch zwei Quinare zähle ich 189 Fälle; besonders bemerkenswert sind die Verse R. 251—8, bei deren Übersetzung Schiller die Treue oft außer Acht ließ, um nur die Distichomythie beizubehalten. Unter den 69 Beispielen für Übertragung zweier Alexandriner durch drei Fünffüßler sind am besten gelungen: R. 1107 f., 1205 f., 1275 f., dagegen macht sich bei geringem Gehalt in dieser Art der Übersetzung die Leere doppelt bemerklich, vgl. R. 638 f. — Belebung des Dialogs: R. 28, 151, 264, 602, 646, 739, 762, 899, 1023 f., 1102 f., 1190, 1386, 1422, 1627; Ausmalung eines Zustandes: R. 841 f., 1197, 1227 ff., 1468, 1501 f.; Anwendung einer Sentenz auf den besonderen Fall: R. 128, 607, 610, 859, 864; Deutlichkeit: R. 28, 202, 359, 384, 496 u. f. f.; Vereinfachung: R. 29 f., 64, 206, 210, 313 ff., 364, 532 f., 588, 619, 865 ff., 1500, 1601. — Gallieismen und französische Wendungen: R. 8, 85, 717, 1173, 1476; Beispiele allzu wörtlicher, steifer Übertragung: R. 320, 883, 1218, 1458, 1611. Während Schiller sinnlich anschauliche Worte tilgt: R. 4, 69 f., 519, 777, 894 u. f. f., sezt er solche wieder ein: R. 186, 537, 671, 747, 758 u. ö. Während er die Überladung durch Epitheta mildert: R. 751 f., 923, 1100, 1111 u. f. w., fügt er schmückende Beiwörter ein: R. 171, 190, 249, 442, 470, 701 u. f. f. — Macinesche Bilder: R. 304, 310, 425, 469, 503 f., 1007. — Steife Redewendungen gemildert: R. 529, 574, 1290; Galanterie: 59, 102, 118, 137, 270 u. f. w.; gloire: 309, 681; Ruhmredigkeit: 1058; Eleganz: 76, 783, 1331; Sorge um Rang und Stand: 263, 326, 529, 572, 634 u. ö.; dafür größere Innigkeit: R. 199, 557, 559 f., 1122, 1221, 1377 f.; Leidenschaft: 1139, 1149 f.; Namensnennung umgangen: R. 22, 45, 126, 136, 368, 375 u. f. f., 30 Fälle; dafür allgemeine Anreden: R. 34, 37, 127,

201, 471 und noch 8 Fälle; die Anreden Seigneur und Madame sind beibehalten: R. 8, 29, 52, 65, 143, 179, 318 und noch in 42 Fällen, getilgt nur 28 mal. — Gesuchte Wendungen bei Racine: 106, 170, 426, 881, 934; Schiller tilgt die Umschreibungen mit pouvoir: R. 7, 58, 93, 620, 887, 1011, 1094, 1160, 1257, 1646; voir: R. 12, 174, 208, 536, 879, 884, 896, 910, 1282; vouloir: R. 62, 330, 616, 999, 1091, 1113, 1439, 1480; c'est que: R. 69, 704, 928, 1310; savoir: R. 115, 433, 1020; ordonner: R. 150; préparer: R. 371; croire: R. 464, 1287; devoir: R. 464, 862; sembler: R. 488, 821; oser: R. 893, 947, 1049, 1108, 1171, 1351, 1428, 1448. Er ersetzt ein Substantivum mit dem Possessivum durch das einfache Personalpronomen: Votre juste crainte: R. 9; ses (nos) pas: R. 16, 403, 928; votre orgueil: R. 61; mes (ses, vos) yeux: R. 155, 290, 436; 545, 576, 913, 1282, 1411, 1417, 1599; mon âme: R. 230, 1078, 1125; mon corps: R. 276; ma flamme: R. 308; sa mort: R. 343, son courage: R. 357; mon audace: R. 493, 1209; son enfance: R. 589; ma honte: R. 669; ma loi: R. 759; vos esprits: R. 828; sa rigueur obstinée: R. 777; tes autels: R. 820; mon zèle: R. 894; sa vengeance: R. 900; vos coups: R. 943; sa dépouille honorable: R. 949; sa haine: R. 993; son pouvoir: R. 1000; cette (sa) main: R. 1060, 1474, 1502; un père: R. 1155; mes vœux: R. 1205; son (mon) cœur: R. 1207, 1344, 1592; sa présence: R. 1465; ma faiblesse extrême: R. 1629.

³⁶⁸⁾ Vgl. Rob. Vorberger, Archiv für Literaturgeschichte 9, 560 ff.

³⁶⁹⁾ Zu den Aufführungen in Weimar vgl. C. A. Vulpinus an Nic. Meyer 20. Mai 1805 (Goethe-Jahrbuch 2, 421). — Berlin: Schiller an Jffland 23. Februar 1805, Reichmanns Nachlaß S. 232. Die erste Aufführung fand am 24. März 1806 statt. Vgl. die Zeitung für die elegante Welt. 1807. Nr. 36. Jfflands Almanach für 1807. Goethe, Hempel 28, 701. — Wien: Totenfeier für Schiller 17. December 1808. Laube, Geschichte des Burgtheaters S. 88 f. Hier in Wien hat sich übrigens die „Phädra“, getragen durch eine meisterhafte Darstellung, bis zum heutigen Tag auf dem Repertoire erhalten. — Mannheim: Erste Aufführung 31. August 1809. Dresdener Schillerbuch S. 160. — Hamburg: Erste Aufführung 13. Juni 1810. — Die Kritiken verhielten sich meist sehr zurückhaltend. Der Übersetzung als solcher wurde allgemein das höchste Lob gezollt, doch stellte man das Bedürfnis für eine solche in Frage. Vgl. den „Freimüthigen“, hrsg. von Rozebue und Merkel, 1805 Nr. 200. Neue Leipziger Literatur-Zeitung 1806. II. Nr. 75. S. 1190 ff. Zeitung

für die elegante Welt 19. Oktober 1805 (Kritik von Aug. Klingemann).

³⁷⁰⁾ Hempel 19, 61.

³⁷¹⁾ Recension von Staudlins „Proben einer teutschen Aeneis“. Minor, Aus dem Schiller-Archiv, S. 71 f.

³⁷²⁾ Die Anforderung, daß dem Künstler das Gefühl für Wahrheit der Charakterdarstellung angeboren sein müsse, während ihm schöne Plastik und Rhetorik anerzogen werden könne, steht scheinbar im Widerspruch mit dem, was Schiller in dem Aufsatz „Über Anmuth und Würde“ sagt (Werke 10, 85). Dort jedoch versteht er unter „Wahrheit“ die Notwendigkeit einer Übereinstimmung zwischen dem darzustellenden Charakter und dem des Schauspielers, und die leugnet er mit Recht. Wenn er aber zugleich behauptet, die Schönheit der Darstellung dürfe der Kunst gar nichts zu danken haben, so hat er sich in diesem Punkte seit seiner abermaligen engen Verbindung mit der Bühne bekehrt, obgleich er nie dahin gelangte, wie Goethe, eine schöne Darstellung theoretisch lehren zu wollen.

³⁷³⁾ Goethes Tagebücher 13., 25., 29. September 1799; Goethe-Jahrbuch 5, 44; Tagebücher 19.—21. April und 9. Mai 1803.

³⁷⁴⁾ Goethe, Hempel 28, 682 ff.; Tagebücher 22.—29. Juli, 14. August, 11, 18., 25. September und 21. November 1803. — Das Tempo der Deklamation kann man sich vergegenwärtigen, wenn man davon ausgeht, daß Goethe für die Recitation seines Gedichtes „Hans Sachsens poetische Sendung“ zwölf Minuten rechnete (Brief vom 17. Januar 1828, Teichmanns Nachlaß. S. 265).

³⁷⁵⁾ An Gotter 15. September 1777. (Vizmann, Schröder und Gotter, S. 63 f.)

Register.

(Die wichtigsten Citate sind durch den Druck hervorgehoben.)

Aeschylus, Eumeniden 112.
 André, Komponist 298.
 Ariosto 156.
 Aristophanes 156.
 Baretti 163.
 Basile, Pentamergue 155, 225 f.
 Baudissin, Gozzi=Übersetzung 232.
 Becker, Schauspieler 270.
 Beethoven, Musik zum Egmont 6.
 Bellomo, Theaterdirektor 82.
 Blum (Carl) 267; das öffentliche
 Scheinmüß 221.
 Bode 269.
 Bohadin 138.
 Böhlendorf 115.
 Boic 62.
 Bojardo 156.
 Boek, Schauspieler 286.
 Bonin, Die Drillinge 269.
 Borch, Julius Cäsar 47.
 Böttiger 49, 78, 175; Urteil über
 die Weimarer Macbeth=Auf-
 führung 120; über Goethes
 Mahomet 324.
 Bowyer 49.
 Brentano, Liebeselchen 225 f.; Die
 lustigen Musikanten 226 f.
 Buchanan 57.
 Bürger, Balladenstil 69 ff.; Szenen-
 scenen 62, 69 ff., 125, 299;
 Macbeth=Bearbeitung 60, 66,
 67 ff., 83, 123, 299 f. 302.
 Calderon 287; El secreto a voces
 221.
 Campistrone, Andronicus 264.

Capacelli 163.
 Chélaré 293 f.
 Chiari 156.
 Chodowiecki 298.
 Claudius 115, 257
 Coleridge 124.
 Corneille 266, 277.
 Cotta 121.
 la Croix (Fr. Pétis de) 148.
 Dalberg, Macbeth=Bearbeitung
 298 f.
 Davenant, Macbeth=Bearbeitung
 42 ff., 59, 300.
 Destouches, Musiker 210.
 Devrient (Ed.), Macbeth=Bear-
 beitung 125.
 Döbbelin, Schauspieldirektor 132.
 Ducis, Macbeth 292 f., 305.
 Düsseldorf (M. L.), Phädra und
 Hippolytus 326.
 Dyk, Die zwey schlaflosen Nächte
 219.
 Ebert 52.
 Eckert (G.) 56.
 Ekhof 1.
 Eschenburg 217; über Shakespeare
 55; Shakespeare=Übersetzung
 47 ff., 51 ff.; Macbeth=Über-
 setzung 60, 63, 65, 83 ff. 88,
 117, 123, 298.
 Euripides 214.
 Fischer (F. S.) 298; Macbeth=Be-
 arbeitung 60 ff., 63 f., 65, 68.
 Fischer (Runo) 206.
 La Fontaine 122.

- Züßli 121.
 Zurneck 32.
 Garriek 44.
 Gellert 122.
 Genast, Schauspieler 6, 10, 120, 210 f., 217.
 Gleim 164.
 Goethe, Annäherung an Schiller 1; Beratungen über Theaterreform 13; Verhältnis zu Schiller 122; Nachgiebigkeit gegen den Weimarer Hof 324; beeinflusst von der französischen Literatur 246; sowie von Humboldts Pariser Brief 12 f., 15; Direktion des Weimarer Theaters 1 f. 10, 82, 285 ff.; Theater-schule 286; dramatischer Dialog 9, 238; der Vers im Drama 87, 285; Metrik 98; bespricht metrische Fragen mit A. W. Schlegel 285 und J. G. Voß 286; Tempo der Deklamation 335; Scheidung von Tragik und Komik 211. — Urteile über die französische Revolution 258; über Poesie der Epigonen 45; über das Übersetzen aus fremden Sprachen 283; über Epos und Drama 11; über das deutsche Theater 8, 144; über das Weimarer Theater 119, 287 f., 291; über Schillers dramaturgische Thätigkeit 129; über Schillers Egmont 3, 8; über den Aufbau Shakespearescher Stücke 118 f.; über Wielands Shakespeare-Übersetzung 51; über Schillers Nathan 133; über Gozzi 216 f.; über Du Haldes Beschreibung Chinas 199; über Schillers Turandot 210; über Schillers Rätsel 211. — Anteil an Schillers Wallenstein 12; Interesse für das alte englische Theater 83; Anteil an Schillers Macbeth 83, 120, 284, 306; Regiebemerkungen zum Macbeth 119 f.; Sympathie für Lessings Nathan 132 f., 144; Anteil an Schillers Nathan 133, 142, 144, 284; Möglichkeit eines Anteils an Schillers Turandot 216; Anteil an den Proben zu Turandot 217.
 Propyläen 13; Rezensionen aus der Frühzeit 57; Rede zum Shakespearetag 246; Regeln für Schauspieler 286; Sprüche in Prosa 144, 288; Tag- und Jahreshefte 287.
 Gedichte:
 Haus Sachsens poetische Sendung 335.
 Hermann und Dorothea 77.
 Rätsel vom Schalttag 211.
 Dramen:
 Bürgergeneral 230.
 Egmont 2 ff., 11, 284, 323 f.
 Elfenor 199.
 Faust 87, 177, 248.
 Großsophia 253.
 Iphigene 252, 260, 287, 309.
 Jahrmärtsfest von Plundersweilern 246.
 Natürliche Tochter 287.
 Romeo und Julia 284.
 Stella 9, 309.
 Tasso 132, 287.
 Triumph der Empfindsamkeit 222.
 Voltaire-Übersetzungen 271, 273 ff., 280 f.
 Mahomet 13, 247 ff., 257, 262, 266, 284 f.
 Raufred 247 f., 255 ff., 284.
 Goldoni 156 f.
 Gotter 173; Interesse für Gozzi 218; Das öffentliche Geheimnis 220 f.; das tartarische Gefäß 320; Merope 242 ff., 248 f., 262, 271, 274.
 Gozzi (Carlo), persönliche Bekanntschaft mit Werthes 168; Märchenschauspiele 155 ff.; Ragionamento zu den Fiabe 157; Charakter der Fiabe 233; Verwendung der Masken 215 f., 223.
 L'amore delle tre melarance 155, 157, 217, 222 ff., 225 f.; L'augellino belverde 198, 225; Il Corvo 162, 222; La donna

- serpente 198, 321; Doris 218;
I pitocchi fortunati 198 f., 219,
225; Il re cervo 321; Turandot
155, 158 ff., 222, 224, 310, 318;
Zeim 219, 224; Zobeis 316.
- Gozzi** (Gajparo) 162 f.
- Gries** 287.
- Grüner**, Schauspieler 286.
- Gurney**, englische Bearbeitung
von Schillers Turandot 208 ff.
- Hagedorn** 122 f.
- Du Halde** 199 ff.
- Haas Rjöh Tschwen** 199 ff.
- Hehn** 124.
- Heinz** der Keluacere 148.
- Heyse**, Die glücklichen Bettler 231 ff.
- Herder** 49; Urteil über Wielands
Shakespeare=Übersetzung 50.
- Herder** (Caroline) 325.
- Herzfeld**, Schauspieler 269.
- Hoffmann** (G. L. N.) 214, 222
- Horn** (Franz) 221.
- Humboldt** (W. v.), Pariser Brief
vom August 1799 12 ff., 247,
263, 266.
- Hunter** 32.
- Jffland** 1, 121, 221, 256, 261, 267 f.
- Jffland als Darsteller 10 f.;
Gastspiele in Weimar 2 ff., 10,
12; Urteil über Schillers Tu-
randot 212; Stil seiner drama-
tischen Werke 173; die Aus-
steuer 229; Figaro in Deutsch-
land 230.
- Immermann**, Macbeth=Bearbei-
tung 125.
- Jacobi** (J. G.) 164.
- Johnson** 52, 54 f., 117.
- Kleist** (G. v.), Robert Guiskard 117.
- Klinger**, Simplicio Grisaldo 217 f.,
227.
- Klopstock**, Messias 34; Adam 163;
Hermanns Schlacht 309.
- Knebel** 247; Deutschrift über die
deutsche Litteratur 318; Urteil
über Goethes Mahomet 324;
über Schillers Turandot 213 f.;
Epigramm auf Euripides und
Schlegel 214.
- Koch** (J. R.) 296.
- Köhler** (R.) 198.
- Körner** 2, 11, 80, 118, 121, 144,
174 f.; Urteile über Schillers
Macbeth 122; über Schillers
Turandot 213; über Schillers
Übersetzungen Picardscher Lust-
spiele 326; über Schillers Ge-
dicht „An Goethe“ 324.
- Kokebue** 15, 221, 267 f.; Expec-
tationen 292; Menschenhaß
und Reue 230.
- Laube** 124, 286.
- Lebrun** 267.
- Lee**, Macbeth=Bearbeitung 296.
- Lessing** (G. E.), Schillers Verhält-
nis zu Lessing 129 ff.; Interesse
für Gozzi 217; Anteil an Eschen-
burgs Shakespeare=Übersetzung
52. — Urteile über Wielands
Shakespeare = Übersetzung 51;
über Voltaires Merope 242.
Samburgische Dramaturgie
242; Ernst und Falk 142;
Emilia Galotti 57, 129; Nathan
der Weise 127 ff., 284; Metrif
98; Stil 135, 143; Dialog 238.
- Lessing** (R.) 217.
- Maffei** 205.
- Magrini** 161, 214.
- Malone** 303.
- Mecour**, Schauspieler 286.
- Milton**, Macbeth = Bearbeitung
41 f., 58 f.
- Mommsen** (Tycho) 124.
- Montagu** (Mrs.) 53.
- Moreto**, El desden con el desden
162, 180.
- Murr** 199 ff.
- Ruffet** (P. de) 177.
- Napoleon I**, in Erfurt 13; Urteil
über Voltaires Mahomet 253.
- Neefe**, Componist. 298.
- Nonsent**, Schauspieler 298.
- Picard**, Lustspiele 282; Médiocre
et rampant 267 ff.; Encore des
Ménechmes 268 f.
- Platen** 118.
- Pope** 33, 52.
- Pörsche** 72.
- Racine** 266; Britannicus 269 f.;
Mithridates 264 f., 269; Phädra
264 ff., 269, 270 ff., 326 ff.

Rambach, Die drey Räthsel 173 f., 177, 313 f.
Raupach 229.
Regnard, les Ménechmes 269.
Reichardt 217.
Reichardt, Musiker 73 f., 119 f.
Reinecke, Schauspieler 219.
Reinecke, Schauspielerin 61.
Riemer 3.
Rick, Componist 125.
Ritzenfeldt, Schauspieler 193.
Rowe 49.
Rouget de l'Isle, Macbeth=Bearbeitung 293 f., 305.
Sacchi, Schauspieler 156, 158, 216.
Sachsen-Weimar,
 Anna Amalia 246.
 Carl August 143 f., 246 f., 267, 324.
 Luise 210, 247, 269.
Schelling 122.
Schiller, Annäherung an Goethe 1; Anwesenheit bei Fißlands Gastspiel in Weimar 2 ff.; Übersiedlung nach Weimar 15, 83; Reise nach Dresden 174; Totenfeier 280.
 Beratungen über Theaterreform 13; Verhältnis zu Lessing 129; Wirkung von Humboldts Pariser Brief 15; steht unter Einfluß Shakespeares 7, 74 ff.; begrüßt Schlegels Shakespeare=Übersetzung 84; Schiller und die Antike 112; über Epos und Drama 11; der Vers im Drama 87 f., 285; Verskunst 105; Definition der Tragödie 6 f.; Scheidung von Komik und Tragik 211; dramatischer Stil 12, 80 f., 87 ff., 126; Dialog 9, 238; Pläne zur Bereicherung der deutschen Bühne 11; Bearbeitung fremder Dramen 15; Bearbeitung von Shakespeares Historien 83; Bedeutung der Bühnenbearbeitungen 282 ff.
 Urteile über Schönheit und Wahrheit in der theatralischen Darstellung, 335; über die Pflicht des Übersetzers 283; über

Eschenburgs Shakespeare=Übersetzung 84; über Wielands Shakespeare=Übersetzung 83 f.; über Schlegels Shakespeare=Übersetzung 86; über ältere Macbeth=Bearbeitungen 83; über das Drama der Franzosen 263, 266; über den Alexandriner 240; über Goethes Marmont 266, 324; über Gozzi 314; über Werthes 176; über seine eigene Turandot=Bearbeitung 175, 210; über Lessings Nathan 131; über Voss 101.

Anteil an Goethes Voltaire=Übersetzungen 262 f.; an Goethes Mahomet 247, 252 f., 284; an Goethes Tancred 247; an Schlegels Shakespeare=Übersetzung 101; an Voss' Othello 325.

Prosaschriften:

Recensionen aus den achtziger Jahren 93.
 Rede über die stehende Schaubühne 130, 266.
 Philosophische Briefe 130.
 Ausgabe des Bohadin 138.
 Recension über Goethes Egmont 2, 4, 9, 11.
 Über die tragische Kunst 6.
 Über Anmut und Würde 335.
 Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen in der Kunst 115.
 Über naive und sentimentale Dichtung 131.
 Die Horen 7, 98.
 Haach Rjöh Tschwen 199.
 Gedichte:
 Elegie auf Weckerlin 75, 130.
 Gedicht auf Rousseau 130.
 Die schlimmen Monarchen 76.
 Der Kampf mit dem Drachen 280.
 An Goethe 262 f.
 Rätsel 211 f.
 Der Jüngling am Bache 267.
 Dramen und Bühnenbearbeitungen:
 Agrippina 270.

- Braut von Messina 112, 279.
 Braut in Trauer 314 f.
 Britannicus 269 f.
 Bürgergeneral, Fortsetzung des Goetheschen, 231.
 Don Carlos 98, 100 f., 263 ff., 269; Einfluß des Nathan 130.
 Egmont 2 ff., 284, 323 f.
 Fiesco 129.
 Hermanns Schlacht 309.
 Iphigenie 309.
 Jungfrau von Orleans 112.
 Kabale und Liebe 129, 192.
 Macbeth 20, 60, 74, 82 ff., 284; Veranlassung 82; Entstehung 83; Hülfsmittel 83 ff.; Einfluß des englischen Textes 85 f.; Metrik 87 ff., 92 ff.; Stil 88 ff.; Aufführung 83.
 Maria Stuart 82, 102.
 Nathan der Weise 127 ff., 284; Goethes Einfluß 133, 142; Aufführungen 143 f.
 Phädra 117, 235 ff., 242, 263, 270 ff., 332 ff.; das Manuscript 327 ff.
 Picardsche Lustspiele 282.
 Resse als Dntel 268 f.
 Parasit 267 ff.
 Phönicierrinnen 93.
 Räuber 75 f., 79; Einfluß des Nathan 130.
 Rosamund 314 ff.
 Semele 130.
 Stella 9, 309.
 Tell 4, 75, 88, 279; Einfluß des Macbeth 125.
 Turandot 96, 117, 174 ff., 221, 227 f., 231, 233, 280.
 Wallenstein 2, 11 f., 75, 82, 115, 206, 279 f., 282, 287; erste Aufführung 12; dramatischer Stil 80 f., 88 f., 105; Metrik 87, 92 ff.; Einfluß des Egmont 11 f., des Macbeth 76 ff., des Nathan 130; Einfluß auf die Macbeth-Bearbeitung 88 ff., 105 ff.
 Warbeck 174.
 Schink 313; Macbeth-Bearbeitung 299; Urteil über Schmidts Hermannide 193; über Schillers Turandot 193.
 Schlegel (Aug. Wilh.) 118 f., 175, 214; Einfluß auf Schillers Metrik 97 ff., auf Goethes Metrik 285; dramatische Jamben 124; Abhandlung über den Versbau 97; Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache 98; Etwas über William Shakspeare 98; Wiener Vorlesungen (1808) 99; Shakspeare = Übersetzung 84, 86 f., 98 f., 101; Übersetzung des Hamlet 124; Fragment einer Macbeth = Übersetzung 122 f.; Urteile über Schillers Macbeth 123; über Gotters Merope 243.
 Schlegel (Caroline) 122 f., 175, 192, 213, 324 f.
 Schlegel (Friedrich) 211, 307.
 Schleiermacher 105, 123.
 Schmidt (Friedr. Ludw.), Schauspieler 59, 124, 132, 232.
 Schmidt (Joh. Friedr.) 312; Hermannide 169 ff., 193.
 Schröder (Friedr. Ludw.) 1, 172, 232; Verhältnis zum Hamburger Publikum 62 f., 313; Interesse an Lessings Nathan 132; Urteil über Schmidts Hermannide 173, über den Weimarer Bühnenstil 286; Macbeth-Bearbeitung 60, 62 ff., 73 f., 299; Juliane von Lindorff 218; die Strafe im Abgrund 218 f.; die glücklichen Bettler 219.
 Schuch, Theaterdirektor 59.
 Seidel, Komponist 121.
 Siddons, Schauspielerin 44.
 Sievers, König Hirsch 321.
 Simrock 124.
 Shakspeare 237, 257, 287; in in Deutschland seit der Mitte des 18. Jahrhunderts 56; Technik 3; Tragik und Komik 115; Stil 66, 81; Dialog 238; Bilder 88; Versbau 98 ff., 105; Reime 102; Clowns 217, 227;

- Parallele mit Gozzi 156, 218;
 Einwirkung auf Schiller 7,
 74 ff., 81.
 Hamlet 20 f., 37, 58, 74, 124;
 in Hamburg 63.
 Heinrich IV in Hamburg 63.
 Julius Cäsar 75, 118.
 Kaufmann von Venedig 147.
 Königsdramen 83.
 Lear 20 f., 58 f., 63.
 Macbeth 17 ff., 20 ff., 227,
 251, 284; in Weimar 82 ff.
 Othello 63, 325.
 Perikles 148.
 Richard II 63.
 Richard III 35, 58.
 Romeo und Julia 142, 284.
 Sommernachts Traum 49.
 Sturm 49.
 Sophokles 77, 81.
 Spiker 121.
 Spohr 121.
 Staël (Frau von) 269.
 Staunton 174.
 Stegmann, Komponist 67.
 Stein (Frau von) 86.
 Stephanie (d. J.), Macbeth=Bear-
 beitung 56 ff., 63, 66, 68.
 Streckfuß, Zein 228; Die zwey
 Geheimnisse 228 f.
 Steevens 52.
 Stüve 326.
 Tacitus 270.
 Talma 13 f.
 Tasso 156.
 Theobald 54.
 Tieck (Dorothea) 124 f.
 Tieck (Ludw.) 286; Interesse für
 Gozzi 222 ff.; Das Ungeheuer
 225; Blaubart 223; Der ge-
 stiefelte Kater 223 ff.; Prinz
 Zerbino 222 ff.
 Tirso de Molina 57 f.
 Treitschke, Zobeis 229 ff.
 Ugou 214.
 Unger 199.
 Unzelmann, Schauspieler 212.
 Unzelmann (Friederike), Schau-
 spielerin 10, 212.
 Virgil 86.
 Voltaire 277; Mahomet 13, 239 f.,
 247 ff., 284; Merope 242 ff.;
 Tancréd 240, 247 f., 256 ff., 284.
 Voss (Heinr.) 114, 120; Othello
 325.
 Voss (Joh. Heinr.), Einfluß auf
 Goethes Metrik 286; Aeneis 86;
 Odyssee 101.
 Wagner (H. L.), Macbeth=Bear-
 beitung 298 f.; 302 f.
 Wagner (Rich.), Die Feen 321.
 Wall (Anton) 230.
 Warburton 28, 49, 52, 54 f., 298.
 Weiße (Chr. Fel.), Krispus 326.
 Werder 21 f., 124.
 Werthes 311 f.; persönliche Be-
 kanntschaft mit Gozzi 168;
 Hirtenlieder 164; Deucalion
 165; Uebersetzung von Gozzis
 Dramen 163 ff., 172, 173 ff.,
 180, 205, 216, 219, 220; Ein-
 fluß der Uebersetzung 218 ff.;
 Die zwey feindlichen Brüder 311;
 Die zwey schlaflosen Nächte 320.
 Wernike, Macbeth = Bearbeitung
 298.
 Wieland, Gönner des jungen
 Werthes 164; Einfluß in Wei-
 mar 246; fordert den Vers für
 das ernste Drama 87; Der ver-
 flagte Amor 164; Shakespeare=
 Uebersetzung 47 ff., 57, 74; Mac-
 beth=Uebersetzung 60, 63, 83 ff.,
 88, 123, 298.
 Wolff (P. A.), Schauspieler 3, 286.
 Wolzogen (Ludw. v.) 280.
 Zelter 325.
 Zimmermann 48.
 Zollikofer 51.

Berlin 175; Publikum 212; Aufführungen des Macbeth 121; des Hamlet (1803) 124; des Nathan (1783) 132, (1802) 144; Gozzischer Stücke 219; von Schmidts Hermannide 173; von Schillers Turandot 212; von Goethes Tancréd 256; von Schillers Übersetzungen Picardischer Lustspiele 326; von Schillers Phädra 334.

Viborach, Wielands Aufenthalt 48.

Danzig, Theater 59.

Dresden 175; Theater 175; Aufführungen des Egmont 291; des Macbeth 121, 298, 306 f.; von Schillers Turandot 212 f.

Düsseldorf, Aufführung des Macbeth 125.

Erfurt 13, 164.

Frankfurt a./M., Theater 10; Aufführung des Macbeth 121.

Gotha, Theater 218.

Hamburg, Macbeth = Manuscript 67; Preisausschreiben (1775) 172; Publikum 62 f., 66 f. 313; Theater 62 f.; Bearbeitung von Schillers „Rette als Onkel“ 268 f.; Aufführungen des Macbeth 67, 306; Figuren von Lessings Nathan im Maskenzug (1789) 132; Aufführungen des Nathan 144; Gozzischer Stücke 218 f.; geplante Aufführung von Schmidts Hermannide 173; Aufführungen von Schillers Turandot 212 f.; von Schillers Übersetzungen Picardischer Lustspiele 326; von Schillers Phädra 334.

Jena, Schillers Aufenthalt 2; Goethes Aufenthalt 13, 247; Publikum 15, 120.

Karlsruhe, Aufführung des Macbeth 125.

Köln, Aufführung des Nathan 132.

Leipzig, Theater 175; Aufführungen Gozzischer Stücke 219.

Magdeburg, Aufführung des Nathan 132.

Mainz, Aufführung des Egmont 291.

Manheim, Manuscript von Schillers Egmont 323 f.; Theater 1 f.; Aufführungen des Egmont 291; des Nathan 144; des Macbeth 121; der Phädra 334.

München, Aufführung von Schmidts Hermannide 173.

Nürnberg, Wallenstein = Manuscript 78.

Paris, Theater 12 ff.

Preßburg, Aufführung des Nathan (1785) 132.

Rostock, Theater 59.

Stuttgart, Manuscript von Schillers Macbeth = Bearbeitung 89 f., 92, 107, 116, 120 f., 303 f.; Theater 11; Aufführung des Macbeth 121.

Venedig 156; Lessings Aufenthalt (1775) 217; Publikum 157, 158 ff.; Theater 157.

Weimar 174 f.; Pflege des Dramas 269; Liebhabertheater 216; Interesse des Hofes für das französische Drama 246, 324; Publikum 15; Theater 1 ff., 9 ff., 12, 15, 119 f., 287; Bühnenstil 285 ff.; Aufführungen des Macbeth 82, 119 f.; des Nathan 132, 143 f.; Gozzischer Stücke 217, 319; von Schillers Turandot 210 f., 213; von Götters Merope 242; von Schillers Übersetzungen Picardischer Lustspiele 325; von Schillers Phädra 280, 334; Schillers Totenfeier 280.

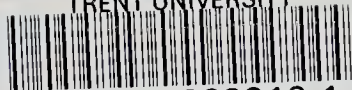
Wien, Preisausschreiben (1777) 172; Publikum 57; Aufführungen von Schmidts Hermannide 173; von Schillers Phädra 334.

Druck von J. F. Starcke in Berlin.

[illegible]

38-297

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0282216 1

